

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA REPRÉSENTATION OCCIDENTALE
DE LA CRUAUTÉ DANS L'ART CONTEMPORAIN CHINOIS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
HE QIAN

MAI 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire 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.01-2006). 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 témoigner toute ma reconnaissance à M. Jean-Philippe Uzel, mon directeur, pour ses conseils et son soutien sincère tout au long de ce travail qui a exigé la combinaison de plusieurs points de vue afin d'explorer la difficile problématique relevant de registres à la fois artistique et culturel. Je souhaiterai également remercier M. Zhu Qing-sheng, professeur d'histoire de l'art de l'Université de Pékin, qui m'a accueillie dans son équipe de recherche et a mis à ma disposition une importante base de données concernant mon corpus.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES	vi
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA CRUAUTÉ DANS L'ART CONTEMPORAIN CHINOIS	
TROIS CAS EXPOSÉS EN OCCIDENT	7
1.1 Une vue sommaire.....	7
1.2 Le cas de Paris : Huang Yong-ping et son <i>Théâtre du monde</i> , l'exposition <i>Hors limites</i> , 1994.....	11
1.2.1 À propos de l'artiste Huang Yong-ping	11
1.2.2 L'exposition <i>Hors limites</i>	14
1.2.3 L'œuvre litigieuse : le <i>Théâtre du monde</i>	17
1.2.4 La controverse : l'affaire de Huang Yong-ping	20
1.3 Le cas de Lyon : le « groupe Cadavre », la 5 ^e Biennale d'art contemporain de Lyon, 2000.....	24
1.3.1 Le contexte de la naissance du courant d'art extrême chinois	24
1.3.2 Les œuvres du « groupe Cadavre »	27
Zhu Yu	27
Xiao Yu	29
Le couple Sun Yuan et Peng Yu	30
Quelques autres artistes du « groupe Cadavre ».....	32
1.3.3 La 5 ^e Biennale d'art contemporain de Lyon : <i>Partage d'exotismes</i>	46
1.3.4 « Auto-censure » : les œuvres du « groupe Cadavre » non présentables à la 5 ^e Biennale de Lyon	47
1.4 Le cas de Berne : Xiao Yu et son installation <i>Ruan</i> , l'exposition <i>Mahjong</i> , 2005.....	50
1.4.1 À propos de l'artiste Xiao Yu	50
1.4.2 L'exposition <i>Mahjong</i> : l'art contemporain chinois de la collection de Uli Sigg, en 2005	52
1.4.3 L'œuvre litigieuse : <i>Ruan</i>	54
1.4.4 La controverse suscitée par l'œuvre <i>Ruan</i>	55
Conclusion	60

CHAPITRE II	
LE « DÉSÉQUILIBRE IMPLICITE »	
DU REGARD ESTHÉTIQUE OCCIDENTAL	61
2.1 Principe d'universalité et « déséquilibre implicite »	61
2.2 Entre le bien commun et l'universalité de la notion d'art	65
2.2.1 L'art extrême chinois contre la « commune humanité » ?	65
2.2.2 Entre universalité du bien commun et universalité de la notion d'art	70
2.3 Déséquilibre entre l'autonomie de l'art et l'universalité de la notion d'art.....	74
2.3.1 Une fausse vérité du matériau et du support pour les artistes « autres »	74
2.3.2 Ambiguïté entre l'autonomie de l'art et l'universalité de la notion d'art.....	78
2.4 Comment définir l'art extrême chinois en Occident ?	83
2.5 La photographie pour créer une « fausse » coupure mimétique	86
2.6 Ambiguïté du principe d'universalité.....	90
CHAPITRE III	
DE L'ESTHETIQUE AU JURIDIQUE	94
3.1 Impossible impunité de l'art pour les artistes chinois	94
3.1.1 L'impunité de l'art : le point de vue de l'art, le point de vue de la loi	94
3.1.2 Œuvres d'art, ou actes extrêmes ?	99
3.2 « L'État peut interdire une manifestation qui troublerait l'ordre public » : le cas de Berne	103
3.2.1 La liberté de l'artiste chinois	103
3.2.2 L'État et l'ordre public.....	105
3.3 Ambiguïté d'applicabilité de la loi : le cas de Paris.....	111
3.4 « La singularité » des œuvres d'art chinoises	115
CHAPITRE IV	
LA CRUAUTÉ CHINOISE DANS L'IMAGINAIRE OCCIDENTAL	121
4.1 Un regard imaginaire sur les œuvres extrêmes chinoises.....	122
4.2 La Chine dans l'imaginaire de l'Occident	125
4.2.1 Voyages, écritures, histoires.....	125
4.2.2 L'époque contemporaine : la cruauté mise à nu.....	128

4.2.3 Un discours du point de vue occidental.....	130
4.3 La cruauté orientale sous la plume de deux auteurs occidentaux	134
4.3.1 La cruauté chinoise dans la contemplation de Georges Bataille	135
4.3.2 L'Orient sous la plume d'Ernst Jünger.....	139
Conclusion	143
CONCLUSION.....	146
ANNEXE.....	149
ENTREVUE AVEC L'ARTISTE XIAO YU	149
BIBLIOGRAPHIE	160

LISTE DES FIGURES

FIGURE 1.1 : HUANG YONG-PING, <i>THEATRE DU MONDE</i> , INSTALLATION, EXPOSITION HOUSE OF ORACLES : RETROSPECTIVE DE HUANG YONG-PING, VANCOUVER, 2007.....	19
FIGURE 1.2 : ZHU YU, <i>BASE DE LA CONNAISSANCE HUMAINE</i> , PERFORMANCE, 1998.....	33
FIGURE 1.3 : ZHU YU, <i>MICRO-THEOLOGIE</i> , INSTALLATION, 1999.....	34
FIGURE 1.4 : ZHU YU, <i>TRANSPLANTATION</i> , PERFORMANCE, 1999.....	35
FIGURE 1.5 : ZHU YU, <i>DINER</i> , PERFORMANCE, 2000.....	36
FIGURE 1.6 : ZHU YU, <i>DONNER MON ENFANT A MANGER AU CHIEN</i> , PERFORMANCE, 2002.....	37
FIGURE 1.7 : XIAO YU, <i>RUAN</i> , INSTALLATION, 1999.....	38
FIGURE 1.8 : XIAO YU, <i>JIU</i> , INSTALLATION, 2000.....	39
FIGURE 1.9 : XIAO YU, <i>WU</i> , INSTALLATION, 2000.....	40
FIGURE 1.10 : SUN YUAN, <i>MIEL</i> , INSTALLATION, 1999.....	41
FIGURE 1.11 : SUN YUAN, <i>MUR MARIN</i> , INSTALLATION, 1998.....	42
FIGURE 1.12 : PENG YU, <i>RIDEAU</i> , INSTALLATION, 1999.....	43
FIGURE 1.13 : PENG YU, <i>HUILE D'HUMAIN</i> , PERFORMANCE, 2000.....	44
FIGURE 1.14 : PENG YU ET SUN YUAN, <i>LES CORPS CONNECTES</i> , PERFORMANCE, 2000.....	45

RÉSUMÉ

Le présent mémoire traite de la représentation occidentale de la cruauté dans l'art contemporain chinois. Cet art extrême est apparu vers la fin des années 1990 sur la scène artistique chinoise. Une grande part des pratiques extrêmes des artistes chinois a été introduite en Occident au début des années 2000, suscitant de vives réactions. Trois expositions européennes constituent notre corpus de recherche : l'exposition *Hors Limites* en 1994, la 5^e Biennale d'art contemporain de Lyon en 2000, et l'exposition *Mahjong* en 2005 à Berne (Suisse). Dans les trois expositions, la mise en scène de la cruauté par les artistes chinois a suscité débats et controverses, et dans certains cas, l'intervention des tribunaux. Les œuvres litigieuses chinoises ont toutes été censurées : soit interdites d'exposition, soit remplacées par des photographies.

Notre problématique porte sur le « déséquilibre implicite » (Sally Price) qui caractérise le traitement et la représentation de l'art contemporain chinois dans les expositions occidentales. Alors que les pratiques extrêmes occidentales (actionnisme viennois, body art...) font l'objet de controverses essentiellement esthétiques, on assiste à un glissement du registre esthétique au registre juridique lorsqu'il s'agit de l'art contemporain extrême chinois. En effet, les œuvres chinoises ne semblent pas, à l'instar des œuvres occidentales, jouir de la même autonomie artistique et leur sort ne dépend pas des commissaires et des critiques mais plutôt des avocats et des juges.

Ce traitement juridique des œuvres litigieuses chinoises renverse les principes esthétiques que l'Occident a établi depuis le XIX^e siècle : la liberté artistique, l'autonomie de l'œuvre, la possible transgression de la *mimésis*. L'universalité de la notion d'art se heurte ici au caractère prétendument *extraordinaire* de la culture chinoise. En fait, ces cas de censure révèlent les fantasmes que l'Occident n'a cessés de nourrir au cours de son histoire sur la Chine, et sur le lien consubstantiel que la culture chinoise entretiendrait avec la cruauté.

Art contemporain chinois, art et cruauté, art et censure, Huang Yong-ping, Xiao Yu, « groupe Cadavre »

INTRODUCTION

Le destin des œuvres extrêmes chinoises exposées en Occident oscille, fatalement dirait-on, entre le fait d'être « bannies » ou d'être « présentées ». Dans le présent mémoire, nous allons tenter de reconstruire le regard occidental sur les œuvres extrêmes des artistes chinois. Notre recherche consistera à lier le discours occidental et le traitement des responsables des expositions, pour mettre en relief la profonde contradiction entre le discours et le traitement, et par là s'interroger sur les causes éventuelles d'une telle contradiction, que cela soit du point de vue de l'art ou de la loi : il s'agit en premier lieu de dégager un certain « déséquilibre implicite » du discours occidental en art ; ensuite de relever l'impossible impunité de l'art pour les artistes chinois dans la réalité socio-juridique de l'Occident ; enfin, de supposer un certain « imaginaire occidental » qui, en structurant implicitement le discours et le traitement dans nos trois cas étudiés, semble nous révéler une problématique sous-jacente sur l'ambivalence de la culture occidentale face à la culture chinoise.

S'agit-il d'un sentiment sous-jacent d'attraction et de répugnance des responsables occidentaux des expositions face aux œuvres extrêmes chinoises ? Pour quelles raisons, lors de leurs expositions en Occident, ces œuvres appellent-elles inévitablement des protestations ? Pourquoi sont-elles traitées immédiatement sous un angle juridique, ignorant l'autonomie de l'art qui est si grandement louée par les artistes occidentaux ? Enfin, les responsables des expositions considèrent-ils réellement les œuvres extrêmes chinoises en tant qu'œuvres d'art ?

La problématique du présent mémoire consiste à analyser la représentation occidentale de la cruauté dans l'art contemporain chinois, à savoir la réception occidentale des œuvres extrêmes chinoises et le traitement que les commissaires occidentaux ont réservé à ces œuvres.

Depuis la fin des années 1990, un courant d'art extrême est apparu sur la scène artistique chinoise. Un petit nombre d'artistes chinois ont travaillé sur des cadavres d'humains et d'animaux pour réaliser des installations ou des performances radicales. La plupart de ces pratiques artistiques extrêmes a été introduite et présentée en Occident, et particulièrement en Europe, par des commissaires d'expositions occidentaux. Le nom de « groupe Cadavre » ou de « groupe de Pékin » ont été attribué aux principaux artistes de ce courant d'art extrême chinois, parmi lesquels les plus connus sont Zhu Yu, Xiao Yu, le couple Peng Yu et Sun Yuan, qui forment le corpus de ce travail. Leurs œuvres ont été présentées dans de grandes expositions internationales, et dans certains cas, ont suscité de vifs débats et controverses. Nous allons focaliser notre recherche sur trois expositions européennes, l'exposition *Hors Limites* en 1994, la 5^e Biennale d'art contemporain de Lyon en 2000, et l'exposition *Mahjong* en 2005, dans lesquelles les œuvres extrêmes chinoises ont été interdites ou retirées, et sujettes à de vives polémiques.

Notre intérêt consiste à observer quel fut le discours occidental sur ces œuvres litigieuses chinoises et comment ces œuvres ont été traitées par les responsables artistiques occidentaux. Notre problématique vient du constat que les œuvres extrêmes chinoises, malgré le fait d'être incluses dans le cadre de grandes expositions européennes, ne semblent en fait pas être reconnues en tant qu'œuvres d'art. En

d'autres termes, ces œuvres extrêmes chinoises n'ont pas été reçues avec le statut d'œuvre d'art, mais ont toutes été immédiatement exclues du cadre artistique et soumises et évaluées sous un angle juridique.

Pour éclairer les enjeux de notre recherche, le premier chapitre présentera trois cas de l'art extrême chinois exposés en Occident ; les circonstances des expositions seront à cette occasion précisées. Le but de ce premier chapitre est de présenter le plus précisément possible la situation : comment le courant d'art extrême chinois a pris naissance ? Comment le public et la critique chinoise ont reçu ces pratiques artistiques extrêmes ? En Occident, comment se sont passées les controverses suscitées par les œuvres extrêmes chinoises ? Dans quel cadre artistique ces œuvres chinoises ont été inscrites et présentées en Occident ?

Après la présentation des trois cas, le deuxième chapitre analysera les discours provenant du milieu des expositions, pour mettre en évidence un certain « déséquilibre implicite » par rapport à « l'universalité-de-l'esthétique¹ ». Le monde de l'art occidental semble offrir une hospitalité sincère et désintéressée à l'art des autres, mais on découvre vite sous cette « fraternité » une volonté de rendre universel le discours occidental, une sorte de « fierté » par rapport à la culture des autres. Dans nos trois cas, l'analyse du discours occidental sur les œuvres extrêmes chinoises permet d'avoir un point de vue plus juste des motivations occidentales et de mieux saisir les éléments du « déséquilibre implicite » pointé par Sally Price.

¹ Sally Price, *Arts primitifs ; regards civilisés*, trad. G. Lebaut, Paris, Éditions École nationale supérieure des Beaux-Arts (Coll. Espaces de l'art), 1995 (1989), p. 61.

L'analyse du discours permettra de déplacer notre intérêt du registre esthétique au registre juridique. Le troisième chapitre analysera le traitement que les commissaires occidentaux ont réservé aux œuvres extrêmes chinoises. Le souci juridique apparaît constamment dans nos trois cas, et révèle le fait de l'impossible impunité de l'art pour les artistes extrêmes chinois dans la société occidentale. Cette vérité a été en partie voilée par l'apparente réception du monde de l'art occidental de l'art extrême chinois.

En fait, le traitement initial des œuvres extrêmes chinoises sous un angle juridique dévoile leur non-reconnaissance en tant qu'œuvres d'art. Elles sont alors considérées comme des actes extrêmes, et non pas comme des œuvres d'art, à la fois par les commissaires (censés les défendre...) et les opposants qui y reconnaissent avant tout une mise en scène de la cruauté. Dans toute cette procédure de « contemplation », la photographie a joué un rôle important en créant une « fausse » coupure mimétique entre l'identité occidentale et l'identité chinoise, fausse coupure sur laquelle nous reviendrons en détail.

De l'esthétique au juridique, c'est en fait l'imaginaire occidental qui se révèle. Pour quelles raisons, dans nos trois cas, lorsque les œuvres extrêmes chinoises sont exposées en Occident, la notion de « cruauté de la culture chinoise » intervient et influence la réception de cet art ? En fait, la question doit se poser ainsi : sur quelle base la mise en scène de la cruauté des artistes chinois a été reçue en Occident ? S'agissait-il de bases artistiques – et l'universalité que la notion d'art suppose en Occident –, ou s'agissait-il de nourrir l'imaginaire occidental, qui ne se détache pas de fantasmes sur la culture et la cruauté chinoise ?

Le quatrième chapitre traite précisément de cet imaginaire occidental sur la cruauté chinoise. L'ouvrage *L'Orientalisme* d'Edward Saïd constituera notre référence pour retracer les idées reçues et les images fantasmées de l'Occident sur l'Orient. En replongeant dans la lecture de Georges Bataille et d'Ernst Jünger – tous deux ayant traité dans leurs écrits de la cruauté chinoise ou de la cruauté orientale –, nous pouvons constater que la thèse de Saïd se voit bel et bien vérifiée à travers la contemplation du supplice chinois (Bataille) ou les réflexions sur les grandes rencontres guerrières entre l'Ouest et l'Est (Jünger). Ces visions fantasmées de l'Autre permettent en fait d'asseoir la distinction fondamentale entre le Soi et l'Autre, entre la civilisation et la barbarie, entre l'Occident et l'Orient.

Dans le fond, la lecture de Bataille et de Jünger permet de saisir l'essentiel du regard occidental sur la culture chinoise et par extension, sur les œuvres extrêmes chinoises. En effet, les *œuvres* extrêmes chinoises étudiées ici ont été considérées en tant qu'*actes extrêmes* liés au caractère *extraordinaire* de la culture chinoise et c'est sur la base de cette singularité culturelle que l'institution judiciaire a pu intervenir.

L'universalité de la notion d'art, que le discours esthétique occidental a établie et défend depuis plus de deux siècles, devient caduque dans nos trois cas. Les notions telles que l'autonomie de l'art et l'impunité de l'art, ont toutes été sacrifiées face aux œuvres extrêmes chinoises. Finalement notre mémoire pose la question suivante : quels ressorts expliquent que l'ouverture chaleureuse et fraternelle du monde de l'art occidental, aux arts des autres cultures, entre autres à l'art contemporain chinois, finisse par se solder par des cas de censure ?

Nous nous trouvons finalement face à un paradoxe évident. Comme l'a analysé Paul Ardenne dans son ouvrage récent, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*², la société contemporaine occidentale joue et se réjouit des scènes d'art extrême. Ces pratiques extrêmes ont en commun, selon l'auteur, de dépasser les bornes instituées par l'usage, la bienséance, l'esthétique, et la borne psychologique afin d'« extrémiser la culture ». Ces images de choc fonctionnent à la surenchère, il s'agit toujours « d'aller plus loin, de repousser la limite, à commencer pour l'artiste pour sa propre limite³ », jusqu'au point où « la fiction n'est plus discernable du réel⁴ ».

Nos trois cas étudiés s'inscrivent dans cet arrière-plan, et nous allons constater que les mêmes scènes d'art extrême, issues des mains des artistes chinois, sont en revanche condamnées en tant qu'actes extrêmes et exclus de la société occidentale. Ce paradoxe nous permet de réfléchir sur l'« époque émotionnelle » que l'Occident prétend incarner, époque où se manifeste un grand nombre de formes d'expression cherchant le dépassement esthétique.

² Paul Ardenne, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006.

³ *Ibid.*, p. 13.

⁴ *Ibid.*

CHAPITRE I

LA CRUAUTÉ DANS L'ART CONTEMPORAIN CHINOIS

TROIS CAS EXPOSÉS EN OCCIDENT

1.1 Une vue sommaire

À la fin des années 1990, au moment où l'art contemporain chinois était à peine connu en Occident, le milieu de l'art chinois a vu l'apparition d'un courant artistique extrême dont les matières artistiques consistaient en des cadavres d'animaux et d'humains. En Occident, on appelle aujourd'hui ces artistes chinois, résidant majoritairement à Pékin, le « groupe Cadavre » ou le « groupe de Pékin ». Ces artistes ne constituent cependant pas un véritable groupe, mais exposent souvent ensemble et appartiennent à la même génération. Il s'agit de jeunes artistes alors âgés d'une trentaine d'années, essentiellement issus de la génération des années 70.

Vers la fin des années 90, ils ont tous tourné leur attention, plus ou moins par concomitance, vers des matières artistiques jusqu'alors peu utilisées. Parmi eux, citons quelques noms déjà connus en Occident : Zhu Yu, « cannibaliste », le plus critiqué en raison des photographies de son repas de la chair d'un nouveau-né mort ; le couple Sun Yuan et Peng Yu, tous deux réalisent des installations et des

performances « radicales » en utilisant des animaux vivants, des cadavres et des foetus humains, de l'huile ou des cendres d'ossements humains ; Xiao Yu, appartenant à la génération des années 60, a poursuivi ses propres réflexions sur le principe des règlements en réalisant des installations et des sculptures assemblées, constituées par des foetus humains, des cadavres d'animaux ou de leurs parties corporelles.

En Occident, ces artistes sont souvent cités comme représentants de ce courant d'art extrême chinois. Leurs œuvres ont été présentées dans de nombreuses expositions internationales, parmi lesquelles la 5^e Biennale d'art contemporain de Lyon (2000), les 48^e et 49^e Biennales de Venise (1999 et 2001), et de multiples expositions consacrées à l'art contemporain chinois, comme celle au Musée d'art contemporain d'Anvers, *All under heaven*, en Belgique (2004), la 1^{ère} Biennale d'art contemporain chinois de Montpellier en France (2005), et l'exposition *Mahjong* au Musée de Berne en Suisse (2005). En même temps, la cruauté dans l'art contemporain chinois est reconnue par le milieu de l'art occidental comme un des caractères majeurs de cet art en pleine vitalité.

En 2001, une virulente controverse a éclaté en Chine, pour débattre de la viabilité des pratiques artistiques extrêmes des artistes chinois. Critiques d'art, professionnels et universitaires ont participé à la polémique, quelques sites web ont même organisé des sondages et enquêtes d'opinion sur ce sujet. Le débat a révélé deux positions face à ces pratiques extrêmes : d'un côté, certains critiques d'art et professeurs des instituts des beaux-arts, alors reconnus pour être académiques ou conservateurs, s'opposèrent sévèrement à la violence dans les créations artistiques ; ils insistèrent sur la moralité

de l'art et la responsabilité de l'artiste par rapport à celle-ci. De l'autre côté, quelques intellectuels, tels des professeurs d'art ou d'histoire de l'art des universités, souhaitaient ébranler le socle académique, moral et idéologique d'un ancien conservatisme alors dominant le milieu artistique ; ils proposaient au public et aux professionnels de tourner leur regard non pas vers les actes extrêmes en eux-mêmes, mais vers l'évolution propre de l'art contemporain chinois, et vers la nouvelle liberté de l'artiste. Tout au moins, selon ces intellectuels, l'enjeu consistait à savoir comment tirer de justes leçons à partir de ces performances « extrémistes », plutôt que de formellement critiquer les comportements « immoraux » des artistes.

La même année, une annonce a été lancée par le ministère chinois de la Culture pour interdire toute activité portant atteinte aux cadavres humains au nom de l'art. Certains artistes⁵, suspectés de se procurer des cadavres et des foetus humains par voies illégales, ont été poursuivis devant le Tribunal intermédiaire selon l'article 302 du Code Pénal chinois. Selon cet article, toute insulte ou atteinte aux cadavres humains est interdite. En outre, selon l'article 21 de la Loi chinoise sur le mariage, ce même artiste a été accusé d'avoir infligé la souffrance et la mort à des nouveau-nés. Il fut finalement poursuivi pour « crime contre l'humanité⁶ ».

Il est à noter que le courant d'art extrême n'a existé en Chine que pendant quelques années, de la fin des années 90 au début des années 2000. Le débat n'a cependant su mettre un terme aux pratiques artistiques extrêmes. Sous la force des mesures administrative et judiciaire, les pratiques artistiques extrêmes entrèrent dans la

⁵ À savoir l'artiste Zhu Yu qui a réalisé la performance *Dîner*, qui consistait à manger un bébé mort-né. Nous allons dans les parties suivantes présenter les performances de Zhu Yu.

⁶ Le propos « crime contre l'humanité » est la traduction littérale de la condamnation de l'artiste.

clandestinité. Néanmoins, la plupart des performances et des installations a été enregistrée sous forme documentaire ou photographique, constituant ainsi un aspect non-négligeable de l'art contemporain chinois.

En 2005, les artistes du courant d'art extrême ont pu exposer leurs œuvres à la Biennale des beaux-arts de Shanghai. Même s'ils étaient regroupés dans une salle relativement isolée de l'ensemble de la Biennale, ce fut la première fois que le courant d'art extrême était reconnu par l'État, puisque cette Biennale était soutenue par le ministère chinois de la culture et la municipalité de Shanghai.

Lorsque les œuvres « extrémistes » chinoises sont exposées en Occident, nous trouvons le même type de débats à leur sujet. Le discours occidental sur ces œuvres, ainsi que le travail des commissaires d'expositions, méritent notre attention, parce qu'ils forment ensemble un regard occidental sur la cruauté dans l'art contemporain chinois, et plus largement, sur la culture chinoise. Ce regard occidental constitue le sujet du présent mémoire.

Nous allons dans le premier chapitre présenter trois cas typiques, dans lesquels des scènes de cruauté ont été présentées par des artistes chinois dans le cadre d'expositions européennes. Le premier cas a lieu en 1994, à un moment où le courant d'art extrême n'était pas encore apparu sur la scène artistique chinoise. Néanmoins, la cruauté mise en scène par l'artiste chinois Huang Yong-ping, anticipe largement, ne fut-ce inconsciemment, ce qui adviendra quelques années plus tard. Les deux autres cas, sont constitués par des artistes du « groupe Cadavre ». Le premier est celui de Lyon en 2000, où le « groupe Cadavre » a présenté ses œuvres sous forme

documentaire et photographique à la 5^e Biennale d'art contemporain de Lyon. Le deuxième est celui de Berne en 2005, où l'exposition sur l'art contemporain chinois, *Mahjong*, a été entremêlée d'une controverse suscitée par l'œuvre « foetus-mouette » de l'artiste Xiao Yu.

Pour une meilleure compréhension, nous avons choisi, pour les trois cas étudiés, de présenter rapidement les artistes et ensuite la controverse à laquelle ils ont été mêlés, en insistant tout particulièrement sur la description du contexte d'exposition et des œuvres litigieuses.

1.2 Le cas de Paris : Huang Yong-ping et son *Théâtre du monde*, l'exposition *Hors limites*, 1994

1.2.1 À propos de l'artiste Huang Yong-ping

Huang Yong-ping, artiste né en 1954 à Xiamen, dans la province de Fujian, Chine du sud-est. Diplômé de l'Institut des Beaux-arts de Zhejiang en 1982, il est fondateur du groupe Xiamen Dada⁷ et fut très actif pendant les années 1986 et 1987. Arrivé en France en avril 1989, il vit maintenant à Paris et y poursuit la plupart de ses activités artistiques. Il fut naturalisé français en 1999 et, cette même année, a représenté la France à la 48^e Biennale de Venise.

⁷ Un collectif d'artistes qui s'intéressait à contribuer à créer une nouvelle identité de la culture chinoise contemporaine en combinant les courants de pensée moderniste occidentale avec les traditions chinoises de taoïsme et de Zen.

Son travail fut pour la première fois découvert par le public français en 1989, lors de l'exposition *Les Magiciens de la Terre*. Depuis lors, il a successivement exposé en Europe, aux Etats-Unis, en Afrique et en Asie : *Base* à la Fondation Cartier à Paris en 1990, *La Chine des Avant-gardes* à Berlin en 1993, *Unser Jahrhundert* au musée Ludwig à Cologne en 1995, *Manifesta I* à Amsterdam en 1996, la Biennale de Gwangju (Corée) et celle de Johannesburg en 1997, *Cities in the move* au CAPC de Bordeaux en 1998, *Inside Out : New chinese art* à New York en 1998, la 48^e Biennale de Venise en 1999, et la première triennale de Canton en 2002, etc.

Inspiré par la pensée chinoise classique, Huang Yong-ping s'intéresse aux conflits réels dans la vie quotidienne de notre monde globalisé ; il les interprète à travers une mise en œuvre du contradictoire et de l'harmonie. À partir d'un « esprit très chinois »⁸, il remet en question la réalité occidentale et reprend des symboles traditionnels de la culture chinoise pour les organiser dans un espace occidental. Il arrive à mettre en jeu des éléments culturels contradictoires, mais sans jamais perdre de vue l'exigence d'ambiance en harmonie sous-jacente. Or, les effets de ses œuvres sont loin de l'harmonie « idéale » : pour le public occidental, il s'agit plutôt d'un sentiment d'étrangeté, parfois crue et rude, d'une « provocation » forte. Pour certains critiques d'art occidentaux, Huang Yong-ping est un artiste « fidèle à une certaine façon de mettre l'accent sur le concret du quotidien, sur notre comportement⁹ », et « son travail est une réflexion sur l'ambiguïté, l'incompréhension, le renversement de

⁸ Il confia lors d'une interview, qu'à l'âge de 35 ans à son arrivée en France il avait déjà une vision du monde relativement solide, difficilement sujette à de grands changements ; seules les façons de penser et de s'exprimer ont sans cesse évolué durant son séjour en France.

⁹ Elisabeth Vedrenne, « Ping, l'actualité rebondit », *Beaux Arts magazine*, n° 154, mars 1997, p. 27.

l'ordre établi¹⁰ » ; l'objectif de l'artiste focalise à « la critique des réalités culturelle, économique et politique dominantes¹¹ ». Pour d'autres, ils observent un artiste qui sait jouer avec la « stratégie de mutation [qui] révèle une sorte de dialectique provocatrice profonde : il s'agit d'un acte subversif contre l'art contemporain [occidental] et sa définition établie¹² ».

Quelques années après son arrivée en France (1993), Huang Yong-ping a déclaré à un collègue chinois que « rien ne l'intéresse plus que de « prendre l'Occident pour frapper l'Orient, de prendre l'Orient pour frapper l'Occident¹³ » ». Selon lui, « la conception de « culture » doit être toujours relavée et resséchée », juste comme son première installation devant le public occidental, à l'exposition *Les Magiciens de la Terre* : des flots de papiers sales déchiquetés – des journaux – qui se répandaient tout autour ou qui grimpaient aux murs, en s'échappant d'une machine à laver. Une première rétrospective de Huang Yong-ping a été organisée en 2005¹⁴, dans laquelle il a cherché à créer un univers artistique composé d'installations provocantes qui mettent en jeu le regard du spectateur en invitant celui-ci à reconsidérer les idées d'art, d'identité nationale et d'histoire récente, en toute dimension et dans tous les aspects¹⁵.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Evelyne Jouanno, « Huang Yong Ping : cultural differences and negotiation », *Flash Art*, été 1999, p. 114.

¹² *Ibid.*

¹³ Philippe Piguet, « Huang Yong Ping, Cultural differences and négociation », *Flash Art International*, Vol. 32 n° 207, juillet-août 1999, p. 51.

¹⁴ Exposition rétrospective, *The House of Oracles*, organisée en 2005 et successivement présentée en Angleterre, aux États-Unis et au Canada.

¹⁵ Il faut mentionner que l'œuvre en question, le *Théâtre du monde*, était aussi présente dans cette rétrospective et a suscité des réactions négatives lorsqu'elle a été exposée à Vancouver, en 2007, où elle a été finalement retirée de l'exposition sous la pression des associations de défense des animaux.

Le *Théâtre du monde*, l'œuvre litigieuse de Huang Yong-ping dont nous allons traiter dans notre travail, a été interdite d'exposition en France. Le souvenir en reste encore douloureux pour l'artiste, comme il n'oublie jamais « la difficulté de communiquer d'une culture à l'autre »¹⁶. Il a avoué : « pour moi, le conflit est plus important que l'harmonie : le conflit ramène la fraîcheur et celle-ci atteste le vif fait que l'histoire est en perpétuels mouvements et que le monde est en tout moment en transformation¹⁷ ». Pour Huang Yong-ping, « l'œuvre ne saurait jamais finir, elle est en perpétuelle mutation¹⁸ », et il faudrait en effet s'initier d'une vision spécifique pour mieux saisir le sens du *Théâtre du monde*, « c'est-à-dire d'une globalité¹⁹ ».

1.2.2 L'exposition *Hors limites*

Le *Théâtre du monde* aurait été présenté à l'exposition *Hors limites : l'art et la vie. 1952 – 1994*, en 1994, au Centre Georges-Pompidou. Selon la presse de la période, l'exposition *Hors limites* est comme son nom l'indique, « pas conventionnelle. [...] (Elle) est dérangeante, voire provocante. Elle pose l'éternelle question de la définition de l'art²⁰ ». L'objectif de l'exposition consistait à décrire « l'aventure des artistes qui, après la guerre, recherchent de nouvelles formes de liberté en art, parfois au-delà des conventions esthétiques du moment ou des normes sociales qui régissent les

¹⁶ Elisabeth Vedrenne, *loc. cit.*, p. 27.

¹⁷ Evelyne Jouanno, *loc. cit.*, p. 114.

¹⁸ Philippe Piguet, *loc. cit.*, p. 51.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Annick Colonna-Césari, « Hors limites, l'art et la vie, 1952-1994 », *L'Express*, n° 2266, le 8 décembre 1994, p. 20.

comportements²¹ ». L'exposition regroupe environ 70 artistes pour évoquer les courants d'art des quarante dernières années. Parmi les artistes, nous trouvons John Cage, Yves Klein, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Jean Tinguely, Otto Mühl, Christian Boltanski, Bruce Nauman, Chris Buren, Christo, Nam June Paik, Gina Pane, Tetsumi Kudô, pour ne citer que les plus connus.

Le corps acquiert une place prépondérante dans l'exposition, avec un même leitmotiv : l'action plutôt que la contemplation. Selon la presse, « l'exposition présente un peu de tout : des objets, des assemblages, des mots, des sons, des photos, des vidéos, des choses et des gestes drôles, agressifs, provocants, dérangeants, ou franchement insupportables, qui échappaient, au moment de leur production, à toute définition convenue et convenable de la peinture et de la sculpture, et visaient à raccourcir la distance qui sépare l'art et la vie²² ».

Néanmoins, une part de l'exposition a voulu remettre en scène les pratiques mortifères des artistes occidentaux : rituels sanglants, corps vraiment mis à mal dans la foulée des actionnistes viennois par exemple, ou avec Gina Pane et Chris Buren, les performances devinrent un théâtre du risque. La presse a présenté l'exposition comme « pour éclaircir le mystère qui entoure cette production marginale, interactive, et chaotique²³ ».

²¹ François Barré, « Avant-propos », *Hors limites. L'art et la vie. 1952 – 1994*, catalogue de l'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994, p. 11.

²² Geneviève Breerette, « Hors limites au Centre Pompidou : l'art au corps », *Le Monde*, le 21 novembre 1994, p. 19.

²³ *Ibid.*

Cette tentative d'éclairage correspond à ce que rappelle le président du Centre Pompidou à l'époque, François Barré, dans sa préface du catalogue, *Autre face de l'art*, qui se traduit par une tendance artistique « en dépit de sa richesse, à cause peut-être de son insolence, n'est pas prise en compte dans l'histoire de l'art récente²⁴ ». Ceci fait résonance aux études d'autres chercheurs, notamment à l'ouvrage *L'Ordre sauvage* (Laurence Bertrand Dorléac, 2004) qui fournit une observation globale et précise sur les phénomènes de violence, de dépense et de sacré dans les courants d'art des années 50-60 en Occident. Avec le recul du temps, l'enjeu de l'interprétation de cette période apparaît dans une « impuissance à saisir l'inflation des signes de violence dans l'art des années 1950 – 1960 un peu partout dans le monde industriel²⁵ ».

La littérature concernant l'art occidental s'est souvent satisfaite de décrire les arts des années 50-60 en les inscrivant dans des cadres où « l'on voudrait s'attacher à l'érosion des souvenirs de guerre, aux reconstructions, à la foi retrouvée dans le progrès et dans la société de consommation naissante ». « Cette version [de cette littérature] a sa part de vérité », et elle « domine en grande partie l'histoire de l'art, mais elle occulte autre chose de moins rassurant qui va de pair avec la mémoire malheureuse de l'Occident et qui accompagne ses nouvelles peurs. [...] Cette part est l'envers du décor historique planté maladroitement par certain temps « les années pops » en évitant de poser la question de ce qu'elles recouvrent mal de leur nylon rose²⁶ ».

²⁴ François Barré, *op. cit.*, p. 11.

²⁵ Laurence Bertrand Dorléac, *L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004, p. 7.

²⁶ *Ibid.*

C'est dans cette contextualisation que l'installation de Huang Yong-ping, le *Théâtre du monde*, aurait dû être présentée à l'exposition *Hors limites*.

1.2.3 L'œuvre litigieuse : le *Théâtre du monde*

L'idée originelle de l'artiste, pour le *Théâtre du monde* (cf. la figure 1.1), consistait à installer dans la salle d'exposition une cage en forme de tortue, et à y loger des petits êtres vivants tels des serpents, araignées, lézards, scorpions, mille-pattes, scolopendres, cafards, etc.

Ces petits « citoyens » devaient mener une vie à la fois commune et libre, entre espèces amies et espèces ennemies, durant toute la durée de l'exposition. Ils seraient abreuvés régulièrement (mais non nourris), mais vivraient et évolueraient librement. Toute l'installation consistait à symboliquement démontrer la chaîne alimentaire suivant la loi de la force. Des uns plus agressifs que d'autres, et les faibles devenant naturellement la nourriture des plus forts. « Il s'agissait de réaliser *in situ* et *in vivo* le parallèle de l'homme et de l'animal, lequel parallèle n'est pas très flatteur pour l'espèce humaine²⁷ ».

Le commissaire de l'exposition a présenté l'œuvre au niveau symbolique : « de la façon philosophique, l'œuvre de Huang Yong-ping symbolise la nécessaire harmonie entre les races, les cultures, les religions en dépit des violences, des caractères et des

²⁷ Philippe Dagen, « Les formes et les causes du refus », *Le Monde*, le 19 avril 1997, p. 26.

cruautés propres aux natures terrestres. Les insectes présentés dans le vivarium organisé par l'artiste chinois Huang Yong-ping apprennent pendant la durée de l'exposition à se tolérer et à organiser une vie sociale en dépit de leurs natures contradictoires : scorpions, mille-pattes, scolopendres, apprennent à se supporter. Ils sont nourris avec d'autres insectes qui sont des cafards et des scarabées. L'ensemble est disposé dans une table en forme de tortue. La tortue est le symbole chinois pour la paix. Il s'agit donc d'une œuvre militante en faveur de l'harmonie entre les races et les cultures²⁸ ».

Cependant, ce qui finit par être exposé fut en réalité bien différent de l'idée originelle de l'artiste. Le jour de l'ouverture, le public ne voyait dans la salle d'exposition qu'un vivarium vide, en forme de tortue, accompagné d'un présentoir contenant l'échantillon des lettres de protestation envoyées au Centre Pompidou par les associations de défense d'animaux, avec le communiqué diffusé en réponse par les responsables de l'exposition. L'exposition ne consista que dans la présentation de l'œuvre dans son étape conceptuelle.

²⁸ Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*, Nîmes, Éditions J. Chambon, 1998, p. 157.



FIGURE 1.1 : HUANG YONG-PING, *THEATRE DU MONDE*, INSTALLATION,
EXPOSITION HOUSE OF ORACLES : RETROSPECTIVE DE HUANG YONG-PING, VANCOUVER, 2007
(RETIREE DE L'EXPOSITION APRES QUELQUES JOURS, VOIR NOTE 12)

1.2.4 La controverse : l'affaire de Huang Yong-ping

La controverse suscitée par l'œuvre de Huang Yong-ping a été très peu médiatisée dans la presse à l'époque. Ceci est dû à la menace, pourtant vaine, d'une association de défense des animaux. Nous ne pouvons connaître que quelques détails de l'affaire par un entrefilet dans *Libération* le jour de l'ouverture et un petit article dans *Le Figaro*, au lendemain du vernissage. Une étude de cas de la sociologue Nathalie Heinich²⁹ nous permet de connaître le processus et les enjeux de l'affaire, avec accès aux dossiers judiciaires et aux documents internes de l'institution artistique. Nous nous permettons de faire référence à cette étude pour compléter la connaissance de l'affaire.

La controverse commença deux mois avant l'ouverture de l'exposition. Les agents de surveillance de Beaubourg ont envoyé une pétition à la direction du Centre Pompidou pour s'opposer à un projet³⁰ qui, « à l'image de ce qui en des temps heureusement révolus, tenait au mieux de l'exposition coloniale, et autres spectacles fort prisés au nom de la science (et sous couvert de pédagogie), au pire du cirque romain³¹ ». Dans cette pétition, le personnel visait également la crédibilité du Centre Pompidou en s'interrogeant si celle-ci ne « se trouverait renforcée par un spectacle que nous jugeons indigne du niveau intellectuel que tous ses collaborateurs ont toujours tenté de maintenir...³² ».

²⁹ À savoir l'ouvrage de Nathalie Heinich, *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*.

³⁰ Le projet du *Théâtre du Monde* de Huang Yong-ping.

³¹ *Ibid.*, p. 166.

³² *Ibid.*, p. 159.

En même temps, les associations de défense des animaux participèrent au débat. Une association a porté plainte contre le projet en l'accusant de cruauté envers les animaux. La présidente de la Société Nationale de la Défense des Animaux (SNDA) a même téléphoné au président du Centre Pompidou pour exprimer sa colère contre le projet. En plus, la SNDA a lancé une requête en demandant l'intervention du Tribunal de Grande Instance de Paris, et une autre association a menacé de médiatiser l'affaire. Brigitte Bardot a envoyé une lettre de protestation en déclarant s'opposer à « ce spectacle barbare et rétrograde³³ ». Elle a aussi publié ses opinions politiques dans l'hebdomadaire *Minuit*. Simultanément, une campagne de protestations a été lancée : plusieurs associations de défense des animaux ont employé toutes sortes de ressources pour s'opposer au projet : téléphone, télex, courriers, menaces d'actions en justice, sommations, etc. Les protestations sont destinées non seulement à la présidence de Beaubourg, mais également à Mme Claude Pompidou, et au ministre de la Culture, Jacques Toubon. Enfin, la campagne prenait une envergure nationale, avec des protestations surgissant de partout : Perpignan, Besançon, Nancy, Saint-Nazaire, Tulle, Vezelay...

Pour réagir, le Centre Pompidou a organisé une réunion interne entre la direction et le personnel. Cette réunion « houleuse³⁴ » se conclut par l'issue d'une lettre du personnel du Centre, publiée dans l'hebdomadaire *Minuit*, manifestant leur protestation contre l'œuvre de Huang Yong-ping considérée comme « composition artistique » et un spectacle qui « ne peut flatter que les bas instincts³⁵ ».

³³ Philippe Dagen, *loc. cit.*, p. 26.

³⁴ Selon la description de la sociologue.

³⁵ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 158.

Le Tribunal de Grande Instance de Paris est intervenu, en lançant au Centre Pompidou une sommation interpellative par voie d'huissier, rappelons-nous que ceci était sous la requête de la SNDA. La SNDA a également demandé au Tribunal d'interdire au Centre de « procéder à la présentation litigieuse, sous astreinte de 100 000 francs par jour de retard³⁶ ». L'avocat du Centre Pompidou a promptement donné réponse, en qualifiant l'acte de l'artiste comme un acte de cruauté envers les animaux, puisque la loi n'exclut pas les insectes de la catégorie des animaux. Ceci dit, le cadre artistique fut obligé de céder le pas au cadre juridique. En outre, selon les termes de l'avocat, « le cadre de l'opération, à la fois artificiel et appelant la contemplation, aggrave le cas au lieu d'en amoindrir la portée³⁷ ». En plus, l'avocat a jugé que « le risque d'une poursuite judiciaire est donc grand, et qu'une poursuite pénale est même envisageable, avec toutes ses conséquences, notamment la comparution personnelle du Président devant la juridiction pénale saisie³⁸ ». Donc il valait mieux que le Centre adopte « une solution intermédiaire entre abandon et maintien du projet » pour éviter le risque, c'est-à-dire « en n'en exposant que le concept³⁹ ».

Dans cette optique, le commissaire de l'exposition a tenté de ne montrer la pièce que le jour du vernissage, en la remplaçant ensuite par des photos. Il fallait pour ce faire demander l'autorisation de la préfecture de Paris, celle-ci a tout simplement refusé la demande, sous prétexte de « l'inadaptation de l'environnement spécifique aux espèces présentées dans un espace aussi limité chacune des espèces ne pouvant être

³⁶ *Ibid.*, p. 159.

³⁷ *Ibid.*, p. 167.

³⁸ *Ibid.*, p. 158.

³⁹ *Ibid.*

assurée d'avoir son territoire propre⁴⁰ ». La préfecture insistait sur « l'obligation de séparation des espèces dans le cadre de cette exposition organisée dans des compartiments ouverts », et soulignait que cette décision fut prise « conformément à la réglementation en vigueur pour la présentation d'animaux dans un établissement ouvert au public⁴¹ ». Le Centre Pompidou n'avait pas d'autres choix que la soumission.

Du côté des associations de la défense des animaux, la SNDA a cherché l'appui juridique dans la loi pénale pour interdire le projet, à savoir la législation française relative aux cruautés infligées aux animaux (article 511 du code pénal), à l'atteinte volontaire à la vie d'un animal (article 653 du code pénal), et aux jeux et attractions pouvant donner lieu à mauvais traitements aux animaux (décret du 26/3/1987). Or, le Tribunal de Grande Instance de Paris se déclarait enfin incompétent, laissant à la SNDA la charge des dépens de l'amende proposée par celle-ci.

Finalement, la controverse s'acheva avec l'exposition, le jour du vernissage, d'un vivarium vide à côté du présentoir contenant la protestation et le communiqué du Centre. Dans le communiqué, les responsables de l'exposition exprimèrent leur déception : « le Centre Georges Pompidou [...] regrette que dans le débat qui s'est instauré, la passion ait été plus vive pour défendre certaines espèces animales que pour en appeler à la liberté de création. L'art n'est pas affaire de bons sentiments⁴² ».

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 160.

L'affaire a été très peu abordée par la presse. Le grand public, qui ne connaissait à l'époque que le résultat du débat, a pourtant laissé des opinions très variées dans le livre d'or de l'exposition : certains soutenaient l'artiste et la présentation de l'œuvre, en se référant à la liberté de l'art et à la liberté d'expression ; d'autres ont reproché cette même liberté d'expression en l'accusant comme une idée déjà trop usée ; certains réclamaient la défense des animaux, d'autres les critiquaient « hypersensibles » ; quelqu'un se moquait d'ailleurs de la présence de Brigitte Bardot. Nous allons analyser en détail ces discours dans les chapitres suivants.

1.3 Le cas de Lyon : le « groupe Cadavre », la 5^e Biennale d'art contemporain de Lyon, 2000

1.3.1 Le contexte de la naissance du courant d'art extrême chinois

La naissance du courant d'art extrême chinois remonte vers le milieu des années 1990. Durant cette période, la peinture du style « pop-politique⁴³ » s'estompait de la scène artistique ; les performances et les installations la remplacèrent, et sont restées en vogue depuis lors. Or, une tendance de conceptualisation inondait les créations des artistes chinois à l'époque : l'art se prenait de plus en plus dans un jeu intellectuel en se privant du souci de la forme. Certains artistes et critiques d'art chinois, alors méfiants de cette tendance, voulaient rechercher de nouvelles « formes » d'expression et se tournèrent ainsi vers la notion de « sensation ».

⁴³ Un style de peinture qui emprunte des éléments du pop-art occidental en les combinant avec des icônes ou des figures politiques chinoises.

Deux expositions à Pékin jalonnèrent le chemin du courant d'art extrême : l'exposition *Post-sensibilité* en 1999 et l'exposition *Addiction à la plaie* en 2000. En 1997, en Angleterre, l'exposition *Sensation* s'est tenue à l'Académie Royale des Arts de London. Cette exposition rejoignait l'idée de ces quelques artistes et critiques d'art chinois. Le terme de *Post-sensibilité* fut conçu depuis 1997 comme défi lancé à la fois aux artistes chinois et aux artistes occidentaux. En 1999, l'exposition *Post-sensibilité* s'est tenue à Pékin, l'artiste Sun Yuan a présenté son installation *Miel* : un visage décapité d'un vieillard et un bébé mort-né⁴⁴ reposant sur un lit de glace. Sans citer d'autres œuvres exposées, le commissaire de l'exposition a ainsi décrit leur objectif⁴⁵ : « sans doute, concernant la tendance d'un culte à l'intellectualisation dans la création artistique actuelle⁴⁶, nous avons bien rempli notre tâche de la contrarier. Pourtant, une nouvelle scène s'élève, il s'agit dès lors d'un autre tour de concours : *be cool*⁴⁷ ».

L'exposition *Addiction à la plaie* a élaboré davantage l'idée de *Post-sensibilité*. En référant à l'artiste anglais Damien Hirst, le commissaire chinois voulait par ce thème exploiter des sphères sensibles et marginales dans la pratique artistique, et surtout, trouver une sorte de radicalité sans précédent : tâtonner les frontières conventionnelles entre l'art et la science, entre différentes cultures ; s'interroger sur le

⁴⁴ Nous allons présenter en détail les œuvres des artistes du « groupe Cadavre » dans les textes suivants.

⁴⁵ Tous les textes des commissaires chinois sont des traductions personnelles.

⁴⁶ Nous avons préféré le terme « création artistique actuelle » pour remplacer le terme originel de « art conceptuel » pour éviter toute confusion. Pourtant, il est à noter qu'à cette époque-là, le courant d'art conceptuel a occupé la plupart du travail des artistes chinois.

⁴⁷ Qiu Zhi-jie, commissaire de l'exposition *Post-sensibilité*, « À propos de l'exposition *Post-sensibilité* », source internet du site personnel de Qiu Zhi-jie :

<http://www.qiuzhijie.com/html/writing/004.htm>.

rôle du corps humain, de la mort, et du tabou de cadavre. Cette exposition a regroupé nombre d'artistes du courant d'art extrême chinois, dont les principaux qui participent à notre corpus principal, à savoir : Zhu Yu, Xiao Yu, le couple Sun Yuan et Peng Yu.

Dans une certaine mesure, les deux expositions, *Post-sensibilité* et *Addiction à la plaie*, constituent deux « événements » dans le chemin du courant d'art extrême chinois. Elles ont pu mettre en courant des pratiques artistiques extrêmes alors dispersées. Pourtant, il est à noter que même si ces deux expositions ont réuni la plupart des artistes désormais regroupés sous le nom du courant « extrême », ceci ne veut pas dire que l'art extrême chinois y a pris son origine. Des recherches des artistes « extrémistes » avaient commencé au milieu des 1990, séparément mais avec concomitance, et s'acheminaient vers le même sens.

L'art extrême chinois restait dans un état de « clandestinité » depuis son origine, sa radicalité ayant entraîné des interventions administratives et judiciaires. En 2005, la Biennale des Beaux-arts de Shanghai a ouvert ses portes à ces artistes « extrémistes ». Un « salon des recalés » destiné à leurs œuvres s'organisait parallèlement dans le cadre de la Biennale. Ce geste annonça de façon implicite la sortie de l'art extrême chinois de l'état clandestin. Nous allons présenter quatre artistes du « groupe Cadavre » et leurs principales œuvres qui sont, peut-être, les plus abordées en Occident.

1.3.2 Les œuvres du « groupe Cadavre »

Dans cet article, nous allons principalement présenter ces quatre artistes, Zhu Yu, Xiao Yu, et le couple Sun Yuan et Peng Yu, dont les œuvres participent à notre corpus.

Zhu Yu

Zhu Yu est sans doute le personnage le plus discuté – voir « scandaleux » – du courant d'art extrême chinois. Né en 1970, il est surtout remarqué par la radicalité de ses performances qui ont suscité nombre de vives réactions autant en Chine qu'en Occident.

En 1998, il a réalisé la performance *Base de la connaissance humaine* (cf. la figure 1.2) : cinq cerveaux humains procurées par l'artiste dans un hôpital sont conditionnés dans 80 boîtes de conserves, puis disposées sur des rayons style supermarché pour exposer, sous la forme de « prêt à vendre ». Le processus de la préparation a été photographié. En 1999, il a terminé une installation intitulée *Micro-théologie* (cf. la figure 1.3) : il s'agit d'un morceau de bras humain suspendu au plafond de la salle d'exposition, avec des cordes descendant du haut en bas et dispersés par terre. Quant à sa performance *Transplantation* (cf. la figure 1.4), il transplante un morceau de sa peau sur le corps d'un porc, pour illustrer « une sorte d'absurdité qui, dans la réalité, ressemble étrangement à ce morceau de peau, qui sous-entend une souffrance ou douleur cherchant la fuite en vain⁴⁸ ».

⁴⁸ Li Xian-ting, commissaire de l'exposition *Addiction à la plaie*, « Les principales idées de

La performance la plus connue de Zhu Yu, et sans doute la plus radicale, fut le *Dîner* réalisé en 2000 (cf. la figure 1.5) : en mangeant un nouveau-né mort cuit, les scènes anthropophages poussent l'acte de l'artiste au-delà du tabou. Les photographies ont enregistré les moments précis de la préparation et de la prise du « repas ». Ces images fortes n'ont été jamais publiquement exposées, mais ont circulées sur l'internet et diffusées dans certaine chaîne télévisée en Occident⁴⁹.

Dans une interview, l'artiste a tenté d'expliquer d'où lui était venue l'idée de manger de la chair humaine : « quand je souffre d'insomnie, apparaissent souvent dans ma tête des scènes d'anthropophagie, et cela depuis longtemps déjà. J'ai souvent pensé avoir recours aux corps conservés dans le formol, mais la forte odeur m'a fait renoncer à ce projet. Comme je ne peux décemment pas consommer des êtres vivants, il m'est apparu possible de dévorer les corps d'individus récemment décédés. Mais il est nécessaire que leur volume ne soit pas trop important. C'est pour cette raison que j'ai eu l'idée d'utiliser un bébé mort-né⁵⁰ ».

Une autre performance de Zhu Yu est encore plus « radicale » que le *Dîner*, mais reste pourtant moins connue du public chinois et du public occidental. Dans cette performance de 2002, intitulée *Donner mon enfant à manger au chien* (cf. la figure 1.6), l'artiste, après deux ans de recherche, trouve une femme qui accepte de porter

l'exposition *Addiction à la plaie* », source internet :

http://person.artron.net/show_news.php?newid=16419, le 29 juin 2003.

⁴⁹ Channel IV, de la télévision anglaise, a ainsi diffusé un film documentaire chinois *Beijing Swing*, dont une partie du contenu porte sur les créations artistiques extrêmes en Chine. L'émission a suscité de vives réactions en Angleterre.

⁵⁰ Fei Da-wei, « Transgresser le principe céleste : dialogue avec le groupe cadavre », *Art Press*, hors série, mai 2001, p. 63.

son enfant. Cette femme avorta au quatrième mois de grossesse, et Zhu Yu récupéra le corps de l'enfant pour le donner à manger à son chien. La dernière scène de sa performance, nourrir le chien, a été réalisée avec des soins « rituels », dans une banlieue de Pékin.

Comme ce que nous avons évoqué dans le début du chapitre, le procès judiciaire a été intenté en Chine contre l'artiste en appelant le Code Pénal et la Loi de mariage. L'artiste fut accusé de se procurer illégalement des cadavres, d'insulter des cadavres humains, d'infliger la souffrance et la mort aux nouveaux-nés, et de « crime contre l'humanité ».

Xiao Yu

Xiao Yu, né en 1965, a poursuivi ses propres réflexions artistiques, dont les buts ne se focalisent pas autour des tabous. Il tente de mettre en formes ses idées « dialectiques » à travers des matériaux très variés, en y rajoutant ses réflexions sur les règles déjà établies – toute sorte de règle, de l'art à la société humaine – pour les briser et pour en créer des nouvelles.

Ses œuvres réalisées entre les années 1999 et 2002 utilisent souvent des cadavres d'animaux et de fœtus humain, par exemple la série d'installations intitulées *Ruan*, *Jiu*, *Wu* (cf. les figures 1.7, 1.8, 1.9). L'artiste a assemblé des corps d'animaux, ou leurs parties, en apparence d'« aliens » : la tête d'un fœtus avec le corps de lapin et

les ailes d'oiseau (*Ruan*)⁵¹, ou des lapins équipés d'ailes de canard, dispersés et assis près d'un arbre (*Jiu*); il a même cousu deux souris vivant par leur ventre, les exposant dans des bocalux (*Wu*). L'œuvre *Ruan* a été exposée à la 49^e Biennale de Venise et collectionnée par Uli Sigg, ex-ambassadeur de Suisse en Chine et collectionneur de l'art contemporain chinois.

Pour Xiao Yu, ses installations qui réservent bien quelques traits lyriques et poétiques, veulent suggérer « une panique profonde envers la science dans son époque de clonage⁵² ».

Le couple Sun Yuan et Peng Yu

Sun Yuan et Peng Yu, tous les deux nés au début des années 70, ont réalisé en commun plusieurs performances et installations, tout en poursuivant chacun leur propre chemin. Leurs performances recherchaient souvent, dans l'expression tranquille des deux artistes, une forme de haine pure et désespérée « qui ne saurait jamais ressembler au langage de Beuys⁵³ ».

L'installation *Miel* (cf. la figure 1.10) de Sun Yuan est composée d'un visage décapité d'un vieillard émergeant d'un lit de glace, sur le front duquel un bébé mort-né était lové. « Une étrange beauté sereine dépasse l'horreur du cadavre », ont noté

⁵¹ Cette œuvre litigieuse fera l'objet de notre troisième cas. Elle a suscité en 2005 une controverse à Berne, lors de l'exposition *Mahjong* consacrée à l'art contemporain chinois.

⁵² Li Xian-ting, *loc. cit.*, http://person.artron.net/show_news.php?newid=16419.

⁵³ *Ibid.*

certaines critiques d'art chinois qui étaient présents à l'exposition. Selon eux, un effet tout aussi esthétique que lyrique émanait du contour des deux humains lovés sur le lit de glace, le tout sous un unique faisceau concentré de lumière faisant ressortir insensiblement le fond sombre du décor. Selon Sun Yuan, cette œuvre évoquait « un acte d'amour⁵⁴ » : « le bébé pose sa joue contre le front du vieillard. Il quête le lien d'amour⁵⁵ ». L'artiste n'y voyait nulle violence. La présentation de *Miel* n'a duré qu'une seule journée ; le lit de glace aurait rapidement fondu, et le visage du vieillard, emprunté à un hôpital, devait être retourné. En 1998, Sun Yuan a réalisé l'installation *Mur marin* (cf. la figure 1.11) : plus d'une soixantaine de poissons et de langoustes furent à moitié emmurés vivants dans un mur construit par l'artiste, se battant vainement avant de mourir.

Sa compagne, l'artiste Peng Yu, a réalisé en 1999 son fameuse installation *Rideau* (cf. la figure 1.12) : avec une tenture de fil métallique, mesure six mètres de haut et quatre mètres de large, 400 kilos de langoustines, 30 kilos de serpents et 30 kilos de grenouilles furent transpercés vivants par les fils de fer de la tenture. Les spectateurs pouvaient passer entre les fils où les animaux embrochés se battaient et se mordaient les uns les autres.

Peng Yu a aussi utilisé de la matière grasse humaine transformée en huile, avec laquelle elle a réalisé deux performances *Exil* et *Huile d'humain* (cf. la figure 1.13), toutes en 2000. Dans l'*Exil*, Peng Yu a versé 7 litres d'huile humaine dans une rivière qui a été polluée, et a enregistré en documentaire le processus de la performance et

⁵⁴ Frédéric Bobin, « Deux enfants perdus de l'avant-garde chinoise », *Le Monde*, le 26 juin 2000, p. 25.

⁵⁵ *Ibid.*

l'effet de reflet de l'huile en surface de l'eau. Dans l'*Huile d'humain*, Peng Yu se mettait en scène avec le spécimen d'un bébé nouveau-né mort, et transmettait au bébé de l'huile humaine fondue en liquide. L'expression de l'artiste était extrêmement tranquille pendant la performance, vue dans les photographies prises sur la scène.

Parmi les performances que Sun Yuan et Peng Yu ont réalisé ensemble, *Les Corps connectés* (2000) (cf. la figure 1.14) reste l'une des plus connues : deux bébés mort-nés sont posés en avant de la scène, les deux artistes assis en retrait vers l'arrière, transfusant leur sang à la bouche des nouveau-nés.

Quelques autres artistes du « groupe Cadavre »

En dehors de ces quatre artistes, quelques autres artistes ont aussi eu recours à des cadavres d'humains ou d'animaux pour réaliser leurs installations. L'artiste Qin Ga a offert une installation intitulée *Geler* qui présentait un cadavre féminin debout sur une scène construite de glace et des roses dispersés tout autour. L'artiste Zhang Han-zi a effectué une performance qui consistait à placer sur le sol une quinzaine de têtes de porcs, dont l'ensemble se laissait aplatir par un rouleau compresseur, le tout formant un infâme ruban cartilagineux.



FIGURE 1.2 : ZHU YU, *BASE DE LA CONNAISSANCE HUMAINE*, PERFORMANCE, 1998



FIGURE 1.3 : ZHU YU, *MICRO-THEOLOGIE*, INSTALLATION, 1999



FIGURE 1.4 : ZHU YU, *TRANSPLANTATION*, PERFORMANCE, 1999



FIGURE 1.5 : ZHU YU, *Dîner*, PERFORMANCE, 2000



FIGURE 1.6 : ZHU YU, *DONNER MON ENFANT A MANGER AU CHIEN*, PERFORMANCE, 2002



FIGURE 1.7 : XIAO YU, *RUAN*, INSTALLATION, 1999



FIGURE 1.8 : XIAO YU, *Jiu*, INSTALLATION, 2000



FIGURE 1.9 : XIAO YU, *WU*, INSTALLATION, 2000



FIGURE 1.10 : SUN YUAN, *MIEL*, INSTALLATION, 1999



FIGURE 1.11 : SUN YUAN, *MUR MARIN*, INSTALLATION, 1998



FIGURE 1.12 : PENG YU, *RIDEAU*, INSTALLATION, 1999



FIGURE 1.13 : PENG YU, *HUILE D'HUMAIN*, PERFORMANCE, 2000

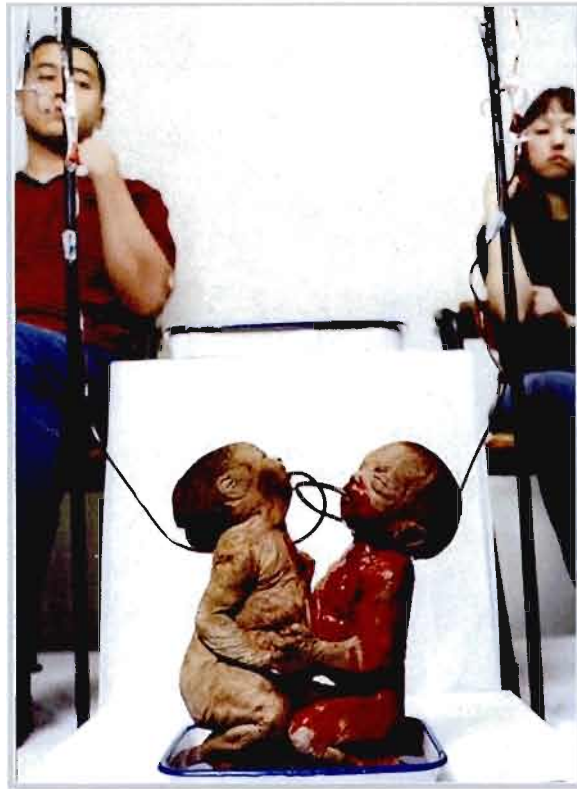


FIGURE 1.14 : PENG YU ET SUN YUAN, *LES CORPS CONNECTÉS*, PERFORMANCE, 2000

1.3.3 La 5^e Biennale d'art contemporain de Lyon : *Partage d'exotismes*

La cinquième édition de la Biennale d'art contemporain de Lyon eu lieu en 2000. La quatrième avait choisi l'*Autre* comme thème de l'exposition ; tandis que cette cinquième, toujours dans la même ligne d'intérêt pour les autres, renvoyait au thème *Partage d'exotismes*.

Pour le thème *Partage d'exotismes*, les responsables de la Biennale ont souligné la pluralité de l'« exotisme ». En allant vers « exotismes » au pluriel, cela signifiait qu'il soit « partagé, réciproque ». Mais ce *Partage d'exotismes* n'est évidemment pas équitable, selon les responsables de la Biennale. Selon eux, « nous parlons, c'est une évidence, depuis le lieu qui nous structure : l'histoire de l'art actuel de l'Occident », et le thème « s'inscrit dans le champ de l'art circonscrit et affiné depuis toujours par l'Occident⁵⁶ ».

La direction de la Biennale a invité Jean-Hubert Martin comme commissaire, en rendant hommage à son expérience dans les *Magiciens de la Terre*. L'ambition de Jean-Hubert Martin consistait à proposer « une règle du jeu, en l'occurrence la diversité des cultures, leur spécificité et leurs interférences⁵⁷ » : devant la nécessité d'ouvrir le cercle fermé de l'art contemporain occidental qui l'hante depuis des années, il voulait, par cette cinquième édition, contribuer à « une pensée visuelle dont

⁵⁶ Thierry Prat et Thierry Raspail *et al.*, *Partage d'exotismes*, catalogue de la 5^e biennale de Lyon, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000, v. I, p. 10. Toutes les citations de ce paragraphe sont issues de la même source.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 29.

l'exposition deviendra l'expression formelle⁵⁸ ». Un comité d'experts composé de cinq anthropologues a été également appelé pour remplir la tâche d'examiner et de classer les objets d'art venant de différentes cultures et pays, pour les organiser suivant des catégories anthropologiques décrivant la vie humaine dans sa quotidienneté d'ensemble, comme « Tatouer », « Vêtir », « Habiter », « Manger », « Sexuer », « Mourir », « Prier », etc.

De ce fait, la manière de présentation des œuvres à la 5^e Biennale se voulait différente, en envisageant trois objectifs à atteindre : intégration, limites, et efficacité. Les œuvres furent sélectionnées et présentées en répondant à ces trois critères, dans l'objectif de présenter l' « Art » dans notre monde globalisé. Cela veut dire, un art qui existe non dans le substantif du terme « art », mais dans son incarnation matérielle, objets d'art et objets de civilisations.

1.3.4 « Auto-censure » : les œuvres du « groupe Cadavre » non présentables à la 5^e Biennale de Lyon

Nombre des artistes chinois étaient présentés dans la 5^e Biennale de Lyon, et les symboles culturels et traditionnels chinois y ont joué un rôle prépondérant en évoquant la Chine dans son imagerie traditionnelle.

Parmi les artistes chinois présentés, nous trouvons Liang Shao-ji et sa *Nature Série N. 4*, qui mettait en scène la culture du vers à soie incarnée dans l'habit de l'homme ;

⁵⁸ Jean-Hubert Martin, *op. cit.*, p. 30.

Cai Guo-qiang et son *Melting pot de cultures*, un bassin d'eau chargée d'herbes médicinales aux vertus thérapeutiques qui rappellent la médecine chinoise ; Lu Hao et son installation *Nouveau bateau de pierre*, des bâtiments anciens du Palais d'été transformés en un vaisseau transparent et féérique ; Sui Jian-guo et sa sculpture intitulée *Discobolus*, hybridation d'une statue d'homme d'ancienne grecque avec l'habit « col de Mao » ; Gu Wen-da avec l'installation *Temple des exotismes*, où les Nations Unies s'incarnaient en chaises et table de réunion, revêtues de la calligraphie au style chinoise mais en écriture inconnue, etc.

Les œuvres du « groupe Cadavre » se trouvaient dans la catégorie « Mourir », mais sous formes documentaire et photographique. Selon les responsables de la Biennale, ces œuvres étaient « non présentables en Occident⁵⁹ », puisque trop radicales. Les artistes chinois du « groupe Cadavre » furent décrits dans le catalogue comme « passionnés et aimables ». Mais le souci principal des responsables de la Biennale se dirigeait vers l'interrogation suivante : « quelle société, quelle complicité, quelle sensibilité permettent à un artiste de faire un pâté de tête (humaine) en vente dans une exposition, ou d'un grand-père congelé l'oreiller d'un enfant mort ? Comment une jeune fille peut-elle, allègre, transpercer vivants, grenouilles et serpents, pour en faire un rideau gigotant que le visiteur traverse comme une œuvre ou un miroir ?⁶⁰ » Les œuvres du « groupe Cadavre » sont « les moins exportables parce que les plus radicales⁶¹ », et donc « non présentables en Occident ».

⁵⁹ Thierry Prat et Thierry Raspail *et al.*, *op. cit.*, p. 12.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

Les justifications des responsables furent données par la suite : « l'exotisme n'a pas encore l'amplitude requise pour le faire. L'usage efficace de la viande humaine comme « art » peut toujours trouver une raison symbolique ou une tradition qui l'expliquent, le culte des morts tout comme la violence ne sont pas les mêmes en Europe, en Amérique Centrale, ou en Chine... mais c'est une peu court comme tentative d'explication. Il y a là, en tout cas, une question posée...⁶² »

Pour présenter, la direction a choisi « un moyen terme », cela veut dire que « les œuvres ne sont pas exposées mais présentées sous forme de documents ». Le public occidental ne trouvait dans le Hall Tony Garnier que des moniteurs vidéo et les photographies présentant les travaux du « groupe Cadavre ».

S'agit-il d'une certaine forme de censure, ou plutôt d'auto-censure ? Dans quelle mesure les responsables de la Biennale ont jugé les œuvres du « groupe Cadavre » non présentables en Occident ? A quel point les responsables ont laissé la question ouverte, dont la tentative d'explication semble difficilement compréhensible ? Toutes ces questions, nous allons les traiter dans les chapitres suivants et tenter d'y esquisser de réponses.

⁶² *Ibid.*

1.4 Le cas de Berne : Xiao Yu et son installation *Ruan*, l'exposition *Mahjong*, 2005

1.4.1 À propos de l'artiste Xiao Yu

Nous avons déjà présenté de façon sommaire les travaux de l'artiste Xiao Yu dans le « groupe Cadavre ». Né en 1965, il est un peu plus âgé que les autres artistes du « groupe Cadavre », ceci lui permet d'élaborer une ligne de réflexion relativement différente de ses collègues plus jeunes.

Diplômé de l'Académie Nationale des Beaux-arts de Chine en 1985, Xiao Yu a parcouru un chemin de recherche artistique rempli de formes et de matériaux très variés : la peinture aux premières époques, puis des performances et installations de toutes formes. Cynique et réflexif, il emploie des éléments les moins attendus, y compris des animaux vivants ou morts. Cependant, il garde toujours une certaine cohérence de réflexion liée à l'histoire et à la notion de règle : « je crée par moi-même des règles nouvelles, avec une façon propre à moi. Je ne veux pas suivre les autres. Bien sûr, un artiste peut jouer avec des règles déjà établies, et jouer avec excellence, surtout dans notre monde de la globalisation. Mais, cela est encore un jeu dans le système occidental. Je voudrais créer mes propres règles qui pourraient être toutes nouvelles, ou qui, jusqu'alors, n'existaient pas au monde occidental. Il faut de toute façon être conscient que nous sommes dans un monde où les artistes chinois sont plutôt choisis par l'Occident. Pourtant, cette situation permettrait en revanche une sorte de liberté plus large⁶³ ».

⁶³ Référence à l'entrevue de l'annexe entre l'artiste et l'auteur du présent mémoire, faite le 3 octobre

Quand il s'agit de règles, on pense à la transgression, thème déjà « banalisé » dans le discours artistique occidental. Xiao Yu ne pense pas qu'il s'attache autant à la notion de transgression. Or, étrangement, la transgression ressort très fortement dans toutes ses œuvres : nous constatons en effet une dialectique entre l'acte de l'artiste – créer de nouvelles règles – et l'effet de ses œuvres – transgresser les règles établies par l'artiste lui-même.

Xiao Yu est surtout connu en Occident par son emploi d'une variété de petits animaux, vivants ou morts, en les organisant ou en les assemblant, pour créer des êtres hybrides, des sortes d'« aliens ». L'effet de ses œuvres rappelle souvent « la légende de Frankenstein et le sensationnalisme de Damien Hirst⁶⁴ », mais l'artiste se réfère à sa propre philosophie du jeu de règles : « dans la plupart de cas, la tentative de déconstruire ou de briser les règles établies est recherchée par l'artiste. Généralement, l'artiste prend son expérience personnelle comme obligatoire, ceci lui permet de briser des anciens motifs et des règles établies. Dans ces cas, si le modèle de l'artiste se trouve fixé ou bloqué par certaines règles, il peut bien les renverser, et repartir de nouveau, pour observer ce qui se passera après⁶⁵ ».

Les œuvres de Xiao Yu incarnent au mieux son idée « dialectique » de jouer avec les règles, comme dans l'*Écoulement*, installation réalisée en 2002 : un jeune arbre est planté horizontalement dans une masse de terre artificielle, les deux bouts – la racine et les feuilles – encadrés séparément dans deux grandes cages en verre posées aussi

2005, à Pékin.

⁶⁴ Bernhard Fibicher et Mathias Frehner, *Mahjong : contemporary Chinese art from the Sigg Collection*, catalogue de l'exposition, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005, p. 304.

⁶⁵ *Ibid.*

horizontalement. Toutes les deux cages sont équipées de petites roues en bas permettant leur mouvement. Au fur et à mesure que l'arbre pousse, ou s'allonge comme il est mis horizontal, les feuilles vont s'éloigner petit à petit de la racine et les deux cages se déplacent en des sens opposés.

Les installations de Xiao Yu les plus connues en Occident restent sa série de *Ruan*, *Jiu*, *Wu*, réalisées entre les années 1999 et 2002⁶⁶. L'installation *Ruan* – mouette et fœtus assemblés et mis dans un bocal – a été achetée par Uli Sigg, pour sa collection privée sur l'art contemporain chinois. Cette œuvre a suscité une controverse vive lorsqu'elle a été exposée au Musée de Berne en Suisse en 2005, à l'exposition *Mahjong*. Ceci constitue notre troisième cas d'étude que nous allons présenter immédiatement.

1.4.2 L'exposition *Mahjong* : l'art contemporain chinois de la collection de Uli Sigg, en 2005

L'exposition *Mahjong : l'art contemporain chinois de la collection de Uli Sigg*, se tint au Musée des beaux-arts de Berne en 2005. L'exposition se base exclusivement sur la collection privée de Uli Sigg, industriel et ex-ambassadeur de Suisse en Chine. Il est aussi reconnu comme un des plus grands collectionneurs de l'art contemporain chinois au monde⁶⁷. *Mahjong* est conçue et organisée selon l'idée du jeu du même

⁶⁶ Rappelons-nous qu'il s'agit de la tête d'un fœtus avec le corps d'un lapin et les ailes d'un oiseau (*Ruan*), ou d'un groupe de lapins, surmontés d'ailes de canard, assis près d'un arbre (*Jiu*), ou de deux souris vivantes cousues par leur ventre, et exposées dans des bocaux (*Wu*).

⁶⁷ En dehors de Uli Sigg, l'autre est le couple Guy et Myriam Ullens dont la fondation et la collection

nom. *Mahjong* résume métaphoriquement la caractéristique essentielle de l'art contemporain chinois collectionné par Uli Sigg.

Les œuvres hétérogènes étaient regroupées en douze thèmes, ceux-ci constituent un regard occidental sur la société contemporaine chinoise et son art. Ces douze thèmes comprennent *Mao and the Cultural Revolution*, *Power Play*, *Consumerisme*, *Individual vs. Society*, *Contemporary Life*, *City vs. Countryside*, *Tradition Revisited*, *Body as Medium*, etc., pour ne citer que les plus parlants. Ces thèmes révèlent les problématiques principales que les artistes chinois ont traitées à travers leurs œuvres.

Mahjong, ce regard occidental sur l'art contemporain chinois, avait pour but de construire une « cartographie » des œuvres les plus représentatives. S'agit-il ici d'un regard trop occidental ? Oui et non, comme ce qu'explique l'artiste Ai Wei-wei⁶⁸ dans sa préface du catalogue : « à l'intérieur des cercles d'art contemporain mondiaux, l'identité d'art contemporain chinois [...] se révèle comme une question posée à la réalité et donc à la compréhension de cette réalité, et ainsi de suite, aux caractères de l'art contemporain chinois et à la façon de décrire ces caractères, et enfin, une question posée à la légitimité de son identité par rapport à privilèges individuels et culturels⁶⁹ ».

ont soutenu plusieurs expositions internationales d'art contemporain chinois, comme *Paris-Pékin* à l'Espace Pierre Cardin, France, en 2002 ou encore *All under heaven* au Musée d'art contemporain d'Anvers, Belgique, en 2004.

⁶⁸ Ai Wei-wei, né en 1957, est considéré comme une des figures principales de la scène d'art contemporain chinois.

⁶⁹ Ai Wei-wei, « The multiple predicaments and upturns of Chinese contemporary art », dans le catalogue de l'exposition *Mahjong*, *op. cit.*, p. 14.

Mahjong a finalement reçu 40,000 visites, soit deux fois plus que l'estimation initiale. La 1^e Biennale d'art contemporain chinois de Montpellier ouvre ses portes la même année. Ces deux événements constituaient le sommet de la visibilité de l'art contemporain chinois en 2005, dont la renommée dans sa diversité et sa vitalité se répand depuis lors sur la scène artistique internationale.

1.4.3 L'œuvre litigieuse : *Ruan*

Parmi les 340 œuvres présentées à l'exposition *Mahjong*, l'installation de Xiao Yu, *Ruan*, était catégorisée sous la rubrique du thème *Body as Medium*, exposée avec sa forme originelle. L'œuvre *Ruan* (voir la figure 1.6) a été réalisée en 1999 et a participé à la 49^{ème} Biennale de Venise en 2001. L'installation comporte six bocaux dont l'un contient un être en forme d'« alien ». Il s'agit d'un assemblage de fœtus et de mouette que l'artiste a baptisé *Ruan*.

Le caractère chinois *Ruan* est écrit avec un idéogramme inventé par l'artiste, le caractère n'étant pas reconnu dans la langue chinoise. En utilisant plusieurs radicaux existants⁷⁰, l'artiste a attribué au caractère le son « *Ruan* ». Le corps de l'« alien » est constitué d'une tête d'un fœtus humain, des ailes d'une mouette et les deux yeux proéminents d'un lapin. Cet assemblage d'organes et de parties de corps humain et animaux correspond bien à la nature du nom de l'œuvre, puisque tous les deux issus d'un travail d'assemblage. Lorsque *Ruan* fut exposée en Chine, l'artiste avait rajouté une note expliquant ce qu'était cet « alien » :

⁷⁰ Les idéogrammes chinois ne sont pas « inventables », tous doivent ainsi provenir d'un stock d'idéogrammes existants. Les idéogrammes sont composés de 214 radicaux.

« Espèce d'animal de la famille des polyphagies ; possède des ailes, mammifère ; jusqu'à présent aucune possibilité de la classer dans la généalogie de la biologie à cause de son organisme biologique particulier ; son évolution physique et biologique a parcouru de longues périodes, en passant des stades d'animal à colonne singulière, à colonne double, jusqu'à devenir mammifère ; son système biologique était déjà accompli à l'époque des dinosaures ; survivant à l'extinction des dinosaures, cet animal possède de fortes capacités de conservation et de multiplication dans un long futur ⁷¹ »

Xiao Yu a réalisé une série de trois installations, toutes baptisées d'un nom « crée » de la même manière que *Ruan*, c'est-à-dire un caractère chinois inventé, l'attribution d'un son⁷², accompagné d'une description de son histoire et de son destin. *Ruan*, l'une des trois, fut exposée à la 49e Biennale de Venise et passa pour un manifeste important traitant des interrogations liées à la manipulation génétique.

1.4.4 La controverse suscitée par l'œuvre *Ruan*

En Suisse, l'installation *Ruan* a suscité une controverse dont l'effet peut être comparé au cas de Huang Yong-ping à Paris. La controverse se résume par la plainte conjointement déposée par un individu contre le musée, l'artiste et le collectionneur, pour « représentation de la violence » (art. 135 Code Pénal helvétique), « atteinte à la paix des morts » (art. 262 Code Pénal helvétique) et « violation de la loi de la protection des animaux ». *Ruan* dû être provisoirement retirée de la salle d'exposition, en attendant que son destin soit décidé par un symposium d'experts. Ce même symposium devait discuter des limites du présentable et de la liberté de l'artiste. Avec l'accord unanime des experts, *Ruan* est revenu à l'exposition, mais

⁷¹ Selon le document fourni par l'artiste.

⁷² Les deux autres sont *Wu* et *Jiu*.

dans une salle isolée avec une affiche préventive pour les visiteurs sensibles. La personne qui avait déposé plainte a poursuivi sa protestation auprès des institutions politiques, administratives et judiciaires, finalement sans résultat. Le tribunal ne parvenant pas à juger sur l'exposition de *Ruan*, et l'office administratif n'intervint finalement pas.

L'exposition *Mahjong* s'ouvra en juin 2005 au Musée de Berne. Un jeune historien vallonnais de 29 ans, Adrien de Riedmatten, avait entendu parler de cette œuvre et exprimait dans son blog ce qu'il pensait être « une saine indignation ». Il a porté plainte contre le musée, l'artiste et le collectionneur, puis s'est rendu au musée et s'est fait photographier avec l'œuvre. Son objectif consistait à déterminer si la provenance du fœtus était légale, évoquant les problèmes d'avortement tardif en Chine. Le débat fut ainsi soulevé, et la presse locale y participa.

La direction du musée répondit promptement, en installant une affiche préventive. L'attitude du musée était pourtant claire, selon son porte-parole : « il est hors de question que le musée retire une partie de l'exposition⁷³ ». Dans les termes des responsables de l'exposition, *Mahjong* présentait un concept global de l'art contemporain chinois qui permettait au public occidental de porter un autre regard sur la Chine actuelle. Le porte-parole a d'ailleurs soutenu que les artistes chinois exposés souhaitaient également dénoncer la censure qui a existé durant des années dans leur pays, donc « ce serait un comble que la Suisse, à son tour, censure ces artistes⁷⁴ ».

⁷³ Melina Sarggenti, « Une tête de bébé greffée sur un corps de mouette », *Le Matin*, le 8 août 2005, p. 2.

⁷⁴ Vincent Donzé, « Le « bébé-mouette » sème le doute », *Le Matin*, le 9 août 2005, p. 2.

Pendant un temps, la direction du musée décida de ne pas aborder la question de la provenance du fœtus, niant même qu'il s'agissait d'une tête humaine. Le commissaire y voyait « aussi la tête d'un petit singe⁷⁵ », et il soulignait le fait que « notre rôle ne consiste pas à démystifier une œuvre, mais à l'exposer. Je préférerais que l'artiste ne réponde pas clairement à notre question⁷⁶ ».

Le plaignant ne céda pas, insistant qu'il allait poursuivre le procès pour savoir d'où provenait ce bébé, et si ce dernier avait été tué pour l'œuvre. Certains journaux locaux participèrent aussi à la polémique. Une agence de presse contacta en Chine l'artiste Xiao Yu ; celui-ci assura de la provenance légale du fœtus : l'embryon de six mois, exposé depuis les années 1960 au Musée d'Histoire Naturelle de Pékin, devait être éliminé dans le cadre du renouvellement du musée ; l'artiste l'acheta en 1999 pour son œuvre.

La provenance légale du fœtus humain confirmée, la direction du musée décida cependant de retirer pour un temps limité l'œuvre afin d'éviter que la polémique n'occulte les autres pièces présentées. Selon la presse locale, la vraie cause du retrait de l'œuvre était la menace de vandalisme. Par la suite, le commissaire annonça l'organisation d'un symposium d'experts qui allait décider si l'œuvre *Ruan* pouvait être réexposée, et en même temps débattre des limites du présentable et de la liberté de l'artiste.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

Le symposium d'experts regroupa une artiste, un professeur membre de la commission fédérale d'éthique pour la biotechnologie, un juriste spécialisé dans le domaine de la loi sur l'art et les médias, une sinologue, une théologienne et le commissaire de l'exposition, et le plaignant Adrien de Riedmatten. Quelques 500 personnes furent présentes à l'audience. Les experts étaient unanimement favorables au retour de l'œuvre *Ruan* à l'exposition, proposant qu'elle soit placée dans une salle à part et avec une affiche préventive.

Cependant, le commissaire de l'exposition n'a pas apporté une réponse définitive à la fin du symposium. Il demanda encore une semaine de pourparler avec la police, la fondation du musée et le collectionneur pour décider ou non le retour de l'œuvre. Enfin, *Ruan* fut réinstallée après une semaine de négociations, dans une salle isolée avec la prévention.

En même temps, d'autres informations apparaissaient dans la presse, ajoutant du piquant à la controverse : Adrien de Riedmatten, présenté comme historien, était ex-membre des Jeunesses UDC du canton du Valais romand et ancien membre du Comité référendaire contre la loi sur l'instrumentalisation des embryons humains. L'œuvre *Ruan* avait déjà été exposée à la 49e Biennale de Venise en 2001, et dans le catalogue, fut clairement décrite comme un assemblage d'éléments corporels animaliers et humains. Un article précisa que la plainte était dirigée contre l'artiste et les responsables du musée, mais aussi contre Uli Sigg et les sponsors, Crédit Suisse en tête.

La controverse ne s'estompa nullement. Lorsque l'œuvre litigieuse fut réinstallée, quelques politiciens du SVP lancèrent une pétition en appelant à la signature du peuple. Cette pétition exigea que le Musée de Berne élimine « immédiatement et définitivement » l'œuvre de Xiao Yu, que le propriétaire Uli Sigg assure un enterrement digne du fœtus, et que les membres du comité de patronage de l'exposition répondent en des mots clairs « à un art que la dignité humaine dédaigne ». En outre, les opposants ont aussi demandé au parlement de la ville de Berne et au grand conseil de Berne de prendre mesure pour assurer l'accessibilité à la dignité humaine dans tous les secteurs de la vie publique.

La pétition fut retournée dix jours avant la clôture de l'exposition, avec 2350 signatures. Soigneusement placée dans un véritable cercueil d'enfant, la pétition fut transmise aux autorités fédérales. Selon la description du journal *Der Bund*, un fonctionnaire de la « section fédérale de l'intérieur » reçut la pétition et déclara qu'elle en prendrait connaissance et examinerait les demandes. « Un discours de deuil » public de Riedmatten fut annulé.

Les autorités juridiques de Berne statuèrent que la représentation de la violence n'était pas établie, que le dérangement de la paix des morts ne s'établissait pas non plus, et puisque l'acte de l'artiste avait eu lieu exclusivement en Chine, l'œuvre ne pouvait donc pas être jugé par le droit suisse. Finalement, la controverse suscitée par l'œuvre *Ruan* ne connut pas de suite juridique.

Conclusion

Que nous apprennent ces trois cas ? Trois enjeux y ressortent par rapport aux œuvres extrêmes chinoises exposées en Occident : le discours occidental, le traitement des responsables occidentaux des expositions, et la culture chinoise. Nous pouvons constater à travers la démonstration que, dans chaque cas, les œuvres extrêmes chinoises exposées en Occident ont reçu le même destin d'être interdites ou d'être remplacées par les photographies. Ces œuvres sont considérées en Occident en tant qu'actes extrêmes plutôt que des œuvres d'art.

Alors comment comprendre le rôle des trois enjeux dans la fatalité du destin des œuvres extrêmes chinoises ? Du discours au traitement, c'est enfin la culture chinoise – et plus précisément, l'imaginaire occidental sur la Chine – qui se dégage comme l'enjeu principal sous-entendu la réception occidentale des œuvres extrêmes chinoises. Nous allons entamer les analyses approfondies dans les chapitres suivants, en parcourant le regard esthétique et le regard juridique, pour enfin s'interroger sur l'imaginaire occidental qui produit sans cesse, dans l'histoire, les fantasmes sur la culture de l'Autre, et en particulier, sur la cruauté chinoise.

CHAPITRE II

LE « DÉSÉQUILIBRE IMPLICITE » DU REGARD ESTHÉTIQUE OCCIDENTAL

2.1 Principe d'universalité et « déséquilibre implicite »

Sally Price, dans son ouvrage de *Arts primitifs ; regards civilisés*⁷⁷, tente de révéler un certain « déséquilibre implicite » qui structure le monde actuel de l'art. L'aspiration d'« une famille humaine » persiste dans l'esprit occidental : une famille « avec bien sûr différentes couleurs et différentes manières de s'habiller et des nuances dans l'expression verbale, mais on trouve la même chose partout, et c'est ça qui est si extraordinaire⁷⁸ ». Sally Price, dans son ouvrage, réfléchit sur le principe d'universalité. En matière d'art, « c'est de savoir jusqu'à quel point on peut considérer que toute forme d'art porte sur les mêmes « choses qui tiennent à coeur » et jusqu'à quel point le génie artistique des peuples reflète la manière très particulière

⁷⁷ Sally Price, *Arts primitifs ; regards civilisés*, trad. G. Lebaut, Paris, Éditions École nationale supérieure des Beaux-Arts (Coll. Espaces de l'art), 1995 (1989).

⁷⁸ Millicent Fenwick, ex-députée, ambassadrice des États-Unis auprès de la F.A.O. et modèle supposé du personnage de Lacey Davenport dans la bande dessinée « Doonesbury », ayant cité par Ruth E. Gruber, dans « A Stateswoman Goes Home » (*Une femme d'Etat rentre à la maison*), *International Herald Tribune*, 19 février 1987, p. 16. Cité par Sally Price dans le chapitre du *Principe d'universalité*, *op. cit.*, p. 45.

dont chacun voit le monde et la place qu'il y tient⁷⁹ ». L'un des intérêts de l'auteur consiste dans le constat de ce phénomène :

« Il me semble que les partisans de l'université de l'émotion esthétique ont assujéti leur théorie à un corollaire implicite et potentiellement dérangeant que l'on pourrait résumer ainsi : alors que les sociétés Primitives, tout comme les Nôtres, peuvent donner lieu à des chefs-d'œuvre artistiques indubitables, et alors que par leur seul pouvoir d'émotion esthétique, les Chefs-d'œuvre Primitifs traversent les barrières culturelles et linguistiques pour atteindre les amateurs d'art occidentaux, les membres mêmes de ces sociétés primitives (y compris les plus doués d'entre eux) sont eux désavantagés (par l'éducation ou par le patrimoine génétique, on ne le dit pas) dans leur participation à des expériences esthétiques supra-culturelles. Cette nuance vient rarement troubler le ronronnement du discours sur l'universalité-de-l'esthétique, mais de temps en temps, une alarme se déclenche »⁸⁰

Face à cette universalité qui se veut dominer le monde de l'art occidental, Sally Price souhaite révéler un certain « déséquilibre implicite ». La critique occidentale a considéré *Arts primitifs ; regards civilisés* comme un ouvrage qui « ne porte pas seulement sur « l'art primitif », mais sur toute une construction occidentale d' « Art Primitif ». C'est une critique de l'ignorance et de l'arrogance de l'Occident : ignorance pour d'autres cultures et arrogance envers elles » (her book is not about works of « primitive art » as such, but about the Western construction « Primitive Art. » It is a critique of Western ignorance and arrogance : ignorance about other cultures and arrogance towards them)⁸¹. Ce que Sally Price a voulu critiquer, réside dans le caractère unilatéral de la façon de voir que l'Occident a adopté pour regarder la culture des autres.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 61.

⁸¹ Jeremy Coote, dans la présentation du livre, sur le site web des Éditions de l'Université Chicago, <http://www.press.uchicago.edu/cgi-bin/hfs.cgi/00/14729.crl>.

Le « déséquilibre implicite » évoqué par Sally Price s'enfouit dans la bienveillance de l'Occident et dans sa générosité d'interprétation : il s'agit d'expression « chaleureuse » d'une « grande fierté ». Ce sentiment de fierté découle du même « principe tacite » selon lequel l'introduction des arts des autres dans les cercles occidentaux « est possible grâce à une générosité et une largeur de vues éminemment louables de la part de la culture hôte⁸² ». Sous cette couverture d'hospitalité, le discours occidental s'attribue une sorte d'autorité d'interprétation et le privilège de rendre universel ce qu'entend le monde occidental.

Un « vernis civilisé⁸³ » est souvent attribué aux œuvres d'art venant des sociétés « primitives ». Aujourd'hui, le monde occidental les accueille avec les bras pleinement ouverts. Pourtant, une certaine façon d'appréciation propre à l'Occident y domine dans la réception de ces objets d'art des autres. Que « les Primitifs ne soient capables de penser l'esthétique, d'aller au-delà de l'acceptation passive et inconsciente de formes et de techniques qui se sont développées dans le passé mythique de leur peuple⁸⁴ », ce genre de présupposition est largement partagé ou sous-entendu dans le discours occidental.

Selon Sally Price, ce « déséquilibre implicite » ne découle pas simplement d'une certaine « idéologie ». En effet, l'intérêt de l'auteur s'oriente vers une sphère plus intime et privée, incarnée d'abord par la figure du connaisseur, typiquement européenne. Cette sphère a plus de lien avec l'imaginaire occidental qu'un quelconque discours « politiquement correct ». Sally Price veut mettre en évidence

⁸² *Ibid.*, p. 49.

⁸³ Termes de Sally Price.

⁸⁴ *Ibid.*

qu'il s'agit dans le fond d'une certaine conviction largement partagée et enracinée dans l'esprit de l'Occident, pour regarder et recevoir la culture des autres, disons « primitives », et leurs productions artistiques : « toujours dans cet ordre d'idées, une croyance largement répandue est que l'Art Primitif [...] jaillit directement, spontanément, de pulsions psychiques⁸⁵ ».

La critique de Sally Price rejoint notre recherche en touchant le coeur de notre problématique résidant dans les trois cas de l'art contemporain chinois. Comme l'idée persistante dans la mentalité des Occidentaux qui veut que la cruauté soit intrinsèquement associée à la culture chinoise, et que cette cruauté soit devenue un des symboles de cette culture. Pour le public autant que pour les responsables d'expositions occidentaux, la réception de ces œuvres extrêmes chinoises est encore largement conditionnée par cette représentation. Ces œuvres ne sont acceptables en Occident que sous formes photographique ou documentaire, sinon sont frappées d'interdiction, de retrait et d'intervention juridique. Finalement, l'autonomie de l'art n'est pas prise en compte dans nos trois cas étudiés, malgré l'importance de cette notion qui a été fortement défendue et revendiquée dans l'art contemporain occidental.

Si, en reprenant les propos de Sally Price que l'Art Primitif jaillit directement, spontanément, de pulsions psychiques –, il advient dans la même logique que les œuvres extrêmes chinoises sont reçues avec ce type de regard en Occident. Nous constatons que dans nos trois cas, les œuvres extrêmes ont été introduites dans les grandes expositions européennes avec un enthousiasme évident de la part des

⁸⁵ *Ibid.*, p. 57.

commissaires d'expositions. Mais leur discours et traitement sur ces mêmes œuvres témoignent d'une conviction préétablie et inébranlable, qui interprète les œuvres extrêmes chinoises dans l'association de la cruauté à la culture chinoise. Cela veut dire, le côté extrême de ces œuvres est explicable par la culture chinoise même, et qu'il représente celle-ci dans l'aspect le plus approprié de sa nature et son identité.

Sur cette conviction, s'établit tout le discours engendré dans les trois cas étudiés ici. L'objectif ne consiste pas à justifier le statut artistique des œuvres litigieuses chinoises, mais tout simplement défendre leur exposition. Ou, en d'autres termes, malgré la suspicion du statut artistique de ces œuvres, manifestée ou sous-entendue aussi bien dans les propos des opposants que dans les justifications des défenseurs, il est évident pour les commissaires occidentaux qu'il faut, nécessairement, présenter ces œuvres en Occident, ne fut-ce sous forme photographique ou documentaire. Une question se pose alors : par quelle nécessité ces œuvres extrêmes chinoises ont été à la fois « accueillies » en Occident, tout en étant bannies des lieux d'exposition ?

2.2 Entre le bien commun et l'universalité de la notion d'art

2.2.1 L'art extrême chinois contre la « commune humanité » ?

L'humanité, valeur universelle. Dans nos trois cas, cette « commune humanité » forme le fondement du discours d'opposants et de défenseurs. Nous pouvons bien constater, dans le cas de Paris par exemple, si opposants et défenseurs s'affrontent à

l'égard de la qualification des actes et des registres de valeur pertinents pour discuter et justifier l'exposition de l'œuvre litigieuse – éthique ou herméneutique, sensibilité ou symbolique –, ils se réfèrent tous à « un même bien qu'on peut résumer comme étant la civilisation, l'humanité ou, selon les termes de Boltanski et Thévenot, la 'commune humanité'⁸⁶ ».

Cependant, lorsqu'il s'agit d'œuvres litigieuses chinoises, il importe d'observer en détail le discours des défenseurs, toujours dans le cas de Paris, pour « localiser » l'étendue précise de cette « commune humanité » dans la réalité occidentale. Le cœur du débat entre opposants et défenseurs ne traite pas de l'œuvre litigieuse elle-même, mais de son exposition. Ce phénomène existe de même dans les deux autres cas. Un doute apparaît alors : si pour les opposants, l'œuvre de Huang Yong-ping est avant tout un « faux » ou une « composition artistique », et si elle est considérée comme un « spectacle sanglant d'animaux s'entre-déchirant à la chinoise », qui « ne peut flatter que les bas instincts »⁸⁷ et doit être interdite, pour les défenseurs, cette même œuvre, interprétée dans l'ordre symbolique ou herméneutique, peut-elle contrarier et transgresser l'éthique des opposants ? La réponse est non, en fait, les défenseurs partagent le même terrain éthique que les opposants, et ceci aboutit enfin à une non-reconnaissance du statut artistique de l'œuvre litigieuse.

Un certain « syllogisme » argumentatif que les défenseurs ont adopté, dans le débat du cas de Paris, mérite notre attention, car cette argumentation révèle comment le « bien commun », ou la « commune humanité », sont définis par la société

⁸⁶ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 180.

⁸⁷ *Ibid*, p. 167.

occidentale qui aurait dû accueillir une œuvre chinoise qui met en scène la cruauté. Ce syllogisme se déroule de la manière suivante dans les propos des défenseurs : premièrement, l'exposition du projet n'est pas cruel ; deuxièmement, nous, le monde de l'art, ne sommes pas les seuls cruels ; et finalement, les défenseurs se positionnent sur le front humanitaire pour en appeler à la souffrance de toute l'humanité, tout en évoquant la petitesse du débat face à la souffrance subie par la communauté humaine. Bref, si les opposants citent la souffrance des insectes, les défenseurs répliquent par la souffrance de l'humanité ; si l'accusation de l'acte de cruauté s'impose, les défenseurs cherchent à se positionner dans « une sorte de religion du vivant et de la nature – religion dans laquelle, évidemment, les questions du destin, de la mort et du symbolique n'auraient pas lieu d'être, non plus d'ailleurs que celles des relations entre la nature et l'artifice⁸⁸ ».

Dans un premier temps, pour justifier que « ceci n'est pas cruel », le commissaire de l'exposition a insisté sur le fait que les insectes « sont nourris avec d'autres insectes qui sont des cafards et des scarabées⁸⁹ ». D'autres explications furent fournies en mettant l'accent sur des termes comme « habitude », « régulièrement abreuvés », « habituellement », « nourriture naturelle », pour s'éloigner de l'accusation de cruauté : « pendant la présentation de l'œuvre, ces animaux sont nourris avec des insectes dont ils ont l'habitude de se nourrir, à savoir des cafards, des scarabées, des grillons et des criquets. [...] En ce qui concerne le traitement de ces animaux, il a été indiqué plus haut qu'ils seront régulièrement abreuvés et qu'en ce qui concerne ceux qui se nourrissent habituellement d'insectes vivants, ils seront, sauf à les laisser

⁸⁸ *Ibid.*, p. 178.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 173.

dépérir, normalement nourris au moyen de leurs aliments habituels consistant en scarabées, grillons, cafards, criquets, ces derniers se nourrissant habituellement des excréments des premiers. [...] Si certains animaux, à savoir les scarabées, les grillons, les criquets, les cafards vont effectivement périr, c'est parce qu'ils constituent la nourriture naturelle des autres animaux, lesquels ne peuvent naturellement pas être laissés sans nourriture, faute de dépérir eux-mêmes⁹⁰ ».

Dans le deuxième temps, pour justifier que « nous ne sommes pas les seuls cruels », les responsables de l'exposition ont évoqué le traitement quotidien d'insectes ou d'animaux domestiques. Le directeur du Centre Pompidou a même répondu à la presse en ironisant la polémique : « ceux qui manifestent ont certainement dans leur cuisine une bombe insecticide. Bientôt, en France on ne pourra plus poser un asticot sur un hameçon. C'est terrible⁹¹ ».

Finalement, pour répliquer à l'accusation d'insensibilité envers la souffrance des animaux, la direction du Centre Pompidou se défendait en se référant à une humanité entendue dans un sens étendu. Un universitaire, chargé de mission auprès du Centre Pompidou, s'est demandé « ce que pourraient penser les gens à l'étranger s'ils apprenaient que nous tergiversons autour de « la protection et du respect du droit à la vie de 30 cafards », quand nous sommes peut-être sur le point de céder à la pression islamiste, avec les conséquences que cela pourrait avoir pour des milliers d'étudiants, d'artistes, d'intellectuels dans les pays du Maghreb. Ils riraient et penseraient que nous avons bien de la chance de pouvoir nous accorder encore ce genre de coquetterie

⁹⁰ *Ibid.*, p. 174.

⁹¹ *Ibid.*

dans notre bulle laïque aseptisée, et protégée des malheurs du reste de la planète⁹² ». À la fin, cette même personne déplorait « une perte du sens du symbolique », soulignant qu' « il est stupéfiant de voir à ce sujet combien ces gens sont prompts à dénoncer, dès lors que cela se produit dans l'ordre symbolique, ce dont ils s'accommodent si facilement dans la réalité quotidienne⁹³ ».

Le fait est que, l'éloquence des défenseurs semble s'établir et se justifier en élargissant l'étendue de l'humanité entendue par les opposants : mettre en évidence la petitesse de l'affaire de Huang Yong-ping dans l'échelle globale des affaires humaines, pour en revanche revendiquer la liberté artistique. Cependant, cette revendication perd toute sa vitalité devant la décision de la préfecture. La raison consiste simplement à la qualification de l'acte de l'artiste dans les termes juridiques de l'avocat du Centre Pompidou : c'est un acte de cruauté, qui ne saurait s'inscrire dans le cadre artistique. Ceci veut dire, que toute la défense de l'œuvre s'assoit sur la validité de la conclusion de l'avocat. Plus précisément, c'est la non-reconnaissance de l'œuvre litigieuse en tant qu'œuvre d'art, de la part des défenseurs et des responsables de l'exposition, qui pré-établie la revendication de la liberté artistique. Dans ce cas-là, l'État ou le tribunal administratif doivent se présenter comme législateur pour déterminer l'exposition ou non de l'œuvre, puisque ici il ne s'agit plus selon eux de produit symbolique, mais d'acte extrême détache l'œuvre de son statut d'œuvre d'art. La décision administrative met en évidence le caractère du « bien commun » défendu par la société occidentale : c'est évidemment un « bien » défini de la façon occidentale qui exclut l'œuvre litigieuse chinoise.

⁹² *Ibid.*, p. 177.

⁹³ *Ibid.*, p. 178.

2.2.2 Entre universalité du bien commun et universalité de la notion d'art

Pour mettre au jour ce que comporte ce « bien commun » défini de façon occidentale, il faut en effet mettre en perspective la notion de sensibilité et la « commune humanité » que nous avons évoquée. Pourquoi le Centre Pompidou recule-t-il devant la qualification de l'avocat et la décision de la préfecture ? La réponse consiste, selon le commissaire de l'exposition, à la légitime soumission à la loi à laquelle la mission de diffusion de la création doit céder le pas. Cependant, derrière cette légitime soumission, il s'agit en fait du compromis que le Centre Pompidou a bâti pour s'adapter et s'ajuster à la réalité occidentale. Dans le fond, la conclusion de l'avocat sur la nature de l'œuvre de Huang Yong-ping révèle non seulement la position du Centre face à l'œuvre litigieuse chinoise, mais également de son impossibilité de se détacher du risque d'accusation d'insensibilité pour les animaux souffrants.

En fait, la crédibilité et la responsabilité de l'institution artistique sont mises en jeu par la supposition d'absence de sensibilité pour les êtres souffrants. La défense de l'exposition de l'œuvre de Huang Yong-ping s'arrête aux moments où l'insensibilité et la culpabilité de l'institution artistique risqueraient d'être invoquées. La « commune humanité » est relativement « élastique » à interpréter. Or, le problème advient lorsque la sensibilité se mêle au débat, comme elle pourrait éventuellement s'élever au rang du « bien commun » en prétendant représenter la sensibilité d'une collectivité définie. Dans la société occidentale, où la liberté artistique est réclamée à cors et à cri, ce sont souvent des individus ou des associations (de défense d'animaux, par exemple) qui se dressent pour demander à l'institution juridique ou administrative

de censurer certaines œuvres susceptibles à violer la loi morale⁹⁴. C'est ainsi que s'explique la légitime soumission à la loi de l'institution artistique dans le cas de Paris, puisqu'« une administration relevant de l'État est a priori créditée d'une mission d'intérêt général, qui en fait un interlocuteur possible dans un dialogue visant à établir les frontières du bien et du mal⁹⁵ ».

Nous pouvons sentir ici le « déséquilibre implicite » qu'évoquait Sally Price. En fait, dans nos trois cas étudiés, nous pouvons constater, qu'implicitement, la sensibilité a joué un rôle primordial dans la décision du sort des œuvres extrêmes chinoises exposées en Occident. Cette sensibilité doit être entendue en deux sens : d'abord, c'est la sensibilité envers la souffrance des autres, des animaux par exemple ; puis, il s'agit d'une sensibilité spécifique, par rapport aux œuvres extrêmes chinoises ou plus précisément, à la culture chinoise. La première sensibilité est relativement aisée à comprendre, tandis que la seconde relève d'une sphère plus large, de l'imaginaire, où le sentiment, la sensibilité et l'imagination se mêlent et concourent à décréter des jugements sur le bien et le mal.

Tous les débats sur l'exposition des œuvres litigieuses chinoises, à Paris comme à Lyon et à Berne, partagent cette même logique d'identification entre la sensibilité face à la souffrance et la représentation de la culture chinoise. Apparemment, les œuvres extrêmes chinoises transgressent la définition d'« humanité » de la société occidentale ; mais en réalité, c'est la société occidentale qui refuse de reconnaître ces

⁹⁴ Selon une étude de Nathalie Heinich et de Bernard Edelman sur les cas de Buren et de Serra, « Buren et Serra », in *L'art en conflit : l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Éditions La Découverte, Paris, 2002.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 168.

œuvres en tant qu'œuvres d'art, et les bannit comme actes extrêmes. Dans le cas de Paris, cette évidence s'explique surtout par l'absence du discours sur la valeur esthétique de l'œuvre litigieuse et son rôle dans l'histoire de l'art. Il est à noter que pour nos trois cas, le courant d'art extrême chinois ne revêt de sens artistique qu'en tant que composante de l'identité chinoise. La nécessité de présenter en Occident les œuvres extrêmes chinoises est issue du souci de l'universalité de la notion d'art, celle-ci se trouve au coeur du discours artistique de l'Occident, incarnée manifestement dans l'aspiration du commissaire Jean-Hubert Martin, à travers le thème du *Partage d'exotismes* de la 5^e Biennale de Lyon.

Nous pouvons constater qu'il s'agit ici de la confrontation entre le bien commun, tel qu'entendu par la société occidentale d'un côté, et de l'autre, l'universalité de la notion d'art recherchée par les commissaires occidentaux. Les deux notions entrent en contradiction, et les œuvres extrêmes chinoises en deviennent des victimes en sacrifiant leur autonomie artistique. D'un autre point de vue, nous pouvons dire qu'en refusant de reconnaître le statut artistique de ces œuvres extrêmes chinoises tout en les « présentant », l'Occident est arrivé à accomplir la tâche d'élargir la notion d'art et d'établir sa prétendue universalité, sans se rendre compte qu'il s'agit plutôt d'une procédure « humaniste » de présenter le courant d'art extrême chinois en dépouillant l'interprétation des œuvres de son contexte original.

Comme le souligne Nathalie Heinich dans l'affaire de Huang Yong-ping, « il ne s'agit pas des partisans du « bien » ou de la « morale » d'un côté, et des partisans du « mal » ou de « l'immoralité » de l'autre » ; la division des camps « passe à l'intérieur des partisans du bien, entre deux définitions de ceux-ci, à savoir ceux qui

étendent cette loi morale au-delà des frontières de l'humain, et ceux qui ne le font pas – les premiers ayant alors à cœur de persuader les seconds⁹⁶ ». En observant les trois cas, nous pouvons dire que le regard esthétique occidental sur les œuvres extrêmes des artistes chinois, se révèle en fait comme un regard humaniste sur les actes extrêmes. Le jugement de « non-présentable » des directeurs artistiques de la 5^e Biennale de Lyon se transforme en fait en définition des confins de la « commune humanité », selon laquelle les œuvres extrêmes chinoises sont considérées comme les actes extrêmes, preuves de la barbarie, qui doivent être rejetés par la société occidentale.

C'est en ce sens-là que le tribunal juridique ou administratif s'avère comme le législateur des frontières de la « commune humanité ». Dans le cas de Paris, la préfecture a interdit l'œuvre de Huang Yong-ping « conformément à la réglementation en vigueur pour la présentation d'animaux dans un établissement ouvert au public, (il s'agit de) l'inadaptation de l'environnement spécifique aux espèces présentées dans un espace aussi limité chacune des espèces ne pouvant être assurée d'avoir son territoire propre », donc il était obligatoire de mettre en « séparation des espèces dans le cadre de cette exposition organisée dans des compartiments ouverts⁹⁷ ». Or, du point de vue de l'universalité de la notion d'art, la décision de la préfecture se révèle comme une mesure de censure, qui est imposée à l'artiste chinois et pourtant, cette mesure ne saurait se justifier dans le milieu artistique occidental où la liberté de l'art est fortement revendiquée.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 168.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 159.

Cette démonstration nous permet de réfléchir sur la définition du « bien commun » et l'universalité de la notion d'art. La définition d'humanité se heurte dans la réalité occidentale contre les confins établis suivant un certain système de valeurs et de critères qui s'applique spécifiquement à une collectivité culturelle délimitée ou à une identité proprement définie. Les œuvres extrêmes chinoises ne sauraient jouir de la même autonomie que les artistes occidentaux. En effet, L'Occident n'a de cesse d'établir sa propre identité contre l'identité de l'Autre, en poussant à l'extérieur de la société occidentale les œuvres extrêmes chinoises définies comme des actes extrêmes inacceptables. Dans ce travail d'écartement des identités, le soi (l'Occident) veut se démarquer de l'Autre (l'Orient, l'Asie, la Chine) en prétendant incarner le civilisé, le bien, et l'Autre le primitif et le mal. Dans le fond, cette préconception des identités dicte tout le discours occidental et le traitement des commissaires occidentaux sur les œuvres extrêmes chinoises.

2.3 Déséquilibre entre l'autonomie de l'art et l'universalité de la notion d'art

2.3.1 Une fausse vérité du matériau et du support pour les artistes « autres »

Les propos de Jean-Hubert Martin, lors de la 5^e Biennale de Lyon, résument clairement la revendication d'universalité de la notion d'art et d'ouverture du monde de l'art toujours dominé par les cercles occidentaux. Dans une interview concernant la Biennale accordée à *Libération*, il a bien indiqué que depuis longtemps, « les arts plastiques se sont cantonnés à un système relativement fermé, où l'autonomie jouait un très grand rôle, excluant un certain nombre de cultures du Sud ou des pays non

industriels ». Cependant, « les cultures des pays industriels imposent leur loi et leur ordre, mais aussi leurs signes et leurs symboles⁹⁸ », c'est pourquoi il était « important de faire signe aux créateurs à l'autre bout de la planète, en leur disant qu'il n'est pas obligatoire de passer par le moule de l'art occidental pour créer aujourd'hui⁹⁹ ».

Cependant, cette revendication contraste avec la réalité occidentale où s'exposent les arts des autres. Si la notion d'art se veut universelle, l'autonomie de l'art ne s'applique, ou ne se revendique pas aussi facilement pour les œuvres d'art non-occidentales. Ceci est manifeste dans le cas de Lyon. La 5^e Biennale de Lyon a eu le *Partage d'exotismes* pour thème. Ce thème s'inscrit dans la grande ligne de recherche d'universalité de la notion d'art. En même temps, la notion d'autonomie de l'art a été aussi soulignée à plusieurs reprises dans les propos de Jean-Hubert Martin : « l'idée, héritée de l'art contemporain, de la « vérité du matériau ou du support » est un dogme de plus¹⁰⁰ ». Cependant, le commissaire a aussitôt reconnu un certain embarras, lorsque la notion d'autonomie de l'art tentait de s'accorder au thème de la 5^e Biennale de Lyon : « je m'étais efforcé, dans *Les Magiciens de la Terre*, de respecter au maximum les supports originels des artistes, j'avais fait édifier une maison à l'identique dans la grande halle de La Villette pour que Esther Mahlangu¹⁰¹ puisse la peindre. Mais, depuis, elle fait des toiles et ça lui est égal¹⁰² ».

⁹⁸ Hervéet Gauville et Elisabeth Lebovici, « Faire signe aux créateurs à l'autre bout de la planète », *Libération*, le 29 juin 2000, p. 39.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Hervéet Gauville et Elisabeth Lebovici, *loc. cit.*, p. 39.

¹⁰¹ Esther Mahlangu, artiste d'origine d'Afrique du Sud, exécute principalement des peintures murales.

¹⁰² *Ibid.*

L'étude de Sally Price retrouve ici une résonance, notamment dans sa critique de la fraternité à laquelle aspire l'Occident, d'où il émane plutôt une sorte de « déséquilibre implicite ». Le compromis sur l'authenticité du matériau et du support, entre les commissaires occidentaux et les artistes « autres », semble s'établir grâce à l'ouverture et la générosité des commissaires qui ont essayé d'offrir à leurs hôtes un contexte de création s'approchant le plus près possible de leur contexte originel. Les artistes non occidentaux, quant à eux, s'adaptent très bien à leur société d'accueil et n'hésite pas à expérimenter de nouveaux supports de création. Le même cas s'est produit avec le « groupe de Cadavre », qui lors de la 5^e Biennale de Lyon, a été présenté sous forme photographique et documentaire : si leurs œuvres sont avant tout « non présentables » en Occident en raison de leur usage de la mort, alors le remplacement du support – la substitution des photographies des corps aux corps eux-mêmes – est censé en atténuer l'effet. En d'autres termes, il est inimaginable que les installations ou les performances des artistes du « groupe Cadavre » puissent être représentées *in situ* et *in vivo* en Occident, sinon sous forme photographique, tout comme leur matériau et support sont impossible à reproduire en Occident.

En fait, dans l'arrière-plan du thème de la 5^e Biennale de Lyon, la participation des œuvres du « groupe Cadavre » est supposée contribuer à la notion d'art que le commissaire a voulu élargir à une dimension anthropologique. Afin de garantir la recherche d'universalité de l'art, tout en maintenant une certaine égalité entre cultures dominantes et cultures « périphériques », la direction de la 5^e Biennale s'est assuré la collaboration d'un comité d'anthropologues pour « sélectionner des œuvres dès lors que celles-ci prouvaient leur capacité à prendre de la distance vis-à-vis de leurs racines et de leurs héritages ». Cela voulait aussi dire que « les œuvres sont

regroupées par catégories reposant sur leur fonction, leur sens et leur relation aux attitudes humaines¹⁰³ ».

Avec cette idée directrice, le courant d'art extrême chinois fut classé dans la catégorie « mourir », façon de redoubler la « distance » de la culture chinoise « vis-à-vis à l'héritage culturel occidental ». Néanmoins, le doute des directeurs artistiques persistait : « quelle société, quelle complicité, quelle sensibilité permettent à un artiste de faire un pâté de tête (humaine) en vente dans une exposition¹⁰⁴ ». Cette interrogation témoigne d'un certain regard sur la société et la culture chinoise, largement partagée en Occident : la société contemporaine chinoise, en plein tumulte, et la culture chinoise s'inscrivent dans des traditions extrêmes qui dévoileraient des images ou des formes de cruauté. Le même ton transpire dans l'interrogation du critique Wildemar Januszczak, lorsqu'il présentait à la télévision anglaise Chanel IV une émission spéciale – un film documentaire chinois intitulé *Beijing Swing* – sur le courant d'art extrême en Chine, en s'interrogeant pourquoi la Chine produit l'art le plus sombre et le plus scandaleux du monde.

Alors, selon le regard occidental, le courant d'art extrême chinois joue le rôle de révélateur de la cruauté dans la culture et la société chinoise. Dans cet objectif-là, il n'est pas nécessaire de rechercher l'authenticité du matériau et du support, et la photographie permet bien de représenter la forme et le contenu des œuvres extrêmes chinoises. L'universalité de la notion d'art s'est incarnée dans la volonté des commissaires occidentaux d'introduire en Occident ce genre d'art extrême d'autres

¹⁰³ Joséphine Mulon, « Une parodie des musées ethnologiques », *La Croix*, le 25 août 2000, p. 14.

¹⁰⁴ Thierry Prat et Thierry Raspail *et al.*, *op. cit.*, p. 12.

cultures. En exposant ces phénomènes artistiques particuliers, l'universalité (occidentale) de la notion d'art en sort renforcée, et la générosité et l'ouverture du monde de l'art occidental se voient confirmées, ne fut-ce au risque de scandales ou de controverses. Cependant, un fait est indéniable : les œuvres extrêmes chinoises sont interprétées dans la perspective occidentale de la culture chinoise, en d'autres termes ce travail d'interprétation fonctionne en ignorant toute réalité chinoise qui a permis la naissance des pratiques artistiques extrêmes. En plus, lorsque les œuvres extrêmes chinoises sont considérées comme actes extrêmes plutôt que comme œuvres d'art, leur présence *in situ* devient tout d'un coup impossible. Si les actes extrêmes relèvent de l'ordre juridique et qu'ils doivent être rejetés et exclus de la société occidentale, alors le statut de l'œuvre d'art se justifie-il par l'autonomie de l'art ?

2.3.2 Ambiguïté entre l'autonomie de l'art et l'universalité de la notion d'art

Par rapport au cas de la 5^e Biennale de Lyon, il est à noter que dans le monde de l'art occidental, lorsqu'il s'agit des arts « autres », ce n'est souvent pas l'autonomie de l'art qui entre dans le discours pour justifier le statut artistique des œuvres. Ce constat est observé à l'intérieur même du monde occidental. Le cas de Lyon mérite toute notre attention : ici, il y a l'absence du discours sur l'autonomie des arts « autres ». Les objets présentés à la Biennale ont été interrogés par rapport à leur statut artistique, de même la notion d'art à l'ère de l'anthropologie visuelle a soulevé un certain nombre d'interrogations à l'intérieur du monde de l'art occidental. Un article dans le

Croix évaluait la 5^e Biennale comme une « parodie des musées ethnologiques¹⁰⁵ ». Le *Partage d'exotismes* fut décrit comme « pilotée par les bons offices d'anthropologues », et la Biennale « se prêtant au jeu d'une présentation par rubriques ethnographiques ». Enfin, il s'agissait d'« une opération détournée très réussie »¹⁰⁶ selon l'article. Un autre article s'interrogeait directement sur le statut des objets d'art exposés, en laissant la question ouverte : « il est là pour provoquer la perplexité et l'interrogation sur leur signification et sur leur identité. S'agit-il d'œuvres d'art ? C'est précisément la question que les organisateurs renvoient au visiteur¹⁰⁷ ».

Face à ces interrogations, nous supposons que le statut d'œuvre des objets exposés à la Biennale est formellement légitimé par le cadre d'exposition de la 5^e Biennale, renforcé par l'éclairage de la notion d'art entendue par Jean-Hubert Martin. Mais en réalité, la notion d'autonomie se heurte au traitement réel des responsables de l'exposition par rapport aux œuvres exposées. La préface rédigée par les directeurs artistiques de la Biennale, Thierry Prat et Thierry Raspail, donne une vue plus « réaliste » du thème *Partage d'exotismes* : « aucune naïveté de notre part dans l'affirmation volontariste du titre, le 'partage d'exotismes' est inégalitaire car il s'inscrit dans le champ de l'art circonscrit et affiné depuis toujours par l'Occident¹⁰⁸ ».

¹⁰⁵ Joséphine Mulon, *loc. cit.*, p. 14.

¹⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁷ Laurent Wolf, « Art contemporain. Plongée dans le labyrinthe des images et des symboles », *Le Temps*, n° 744, le 1 juillet 2000.

¹⁰⁸ Thierry Prat et Thierry Raspail *et al.*, *op. cit.*, p. 10.

Le déséquilibre se situe entre l'exigence de l'universalité de la notion d'art d'un côté, et de l'autre l'application de l'autonomie de l'art. Les deux notions, si chères à l'art contemporain occidental, semblent antinomiques lorsque ce sont les arts non occidentaux qui sont sujet de débat. Nous pouvons constater dans nos trois cas que le plus souvent, c'est l'universalité de la notion d'art qui est soulignée par les commissaires occidentaux dans le but de justifier l'exposition des œuvres extrêmes chinoises. Au contraire, ils portent peu d'attention à l'autonomie de l'art dont ces œuvres chinoises auraient dû jouir. Dans le cas de Paris, l'œuvre *Théâtre du monde* a été interdite par une décision administrative. L'autonomie de l'œuvre n'a pas été respectée, comme si cette autonomie n'est réalisable que dans le cadre bien délimité du « bien commun » défendu par l'Occident. Dans le cas de Berne, l'œuvre *Ruan* fut d'abord retirée de l'exposition, pour permettre par la suite à un symposium d'experts de se rencontrer. Apparemment équitable, ce débat sur la liberté artistique aura pour conséquence le retrait définitif de *Ruan* de l'exposition helvétique.

Si les œuvres extrêmes chinoises sont exclues de l'Occident, car considérées non comme œuvres, mais en tant qu'actes extrêmes, alors la question suivante vient : l'acte extrême peut-il se définir comme de l'art ? Sans doute oui, l'évolution propre de l'art occidental le prouve. L'art extrême, l'actionnisme, le body-art par exemple, mettent en scène violence et la brutalité dans la recherche d'une autre esthétique. Les artistes occidentaux d'avant-garde des années 50-60 ont totalement brouillé les frontières entre réalité et fiction en poussant la création artistique vers l'extrême. En même temps, ils jouissent toujours d'une grande autonomie artistique qui permet à leurs actes de s'inscrire continuellement dans la ligne esthétique occidentale. L'exposition *Hors limites* dans le cas de Paris en fut un excellent exemple.

Nous pouvons d'ailleurs constater que les actes extrêmes ne sont point rares dans la scène artistique occidentale. Depuis le milieu des 1990, une nouvelle génération d'artistes occidentaux a tenté de pousser l'art au-delà de l'extrême. Le groupe de jeunes artistes anglais (Young British Artists, ou YBA) qui exposa dans les années 90 à la galerie Saatchi une série d'œuvres impressionnantes : une montagne de corps de rats de Dave Falconer (1998) ; la célèbre vache de Damien Hirst, coupée en 12 morceaux plongés dans le formol ; Tracey Emin exposa un lit jonché de culottes sales, de préservatifs usagés, de mégots et photos de l'artiste (1999) ; il y eut encore des pantins sanglants de Jake et Dinos Chapman, en réponse aux mutations génétiques ; Marc Quinn utilisa son propre sang réfrigéré ; Chris Ofili réalisa une vierge noire garnie d'excréments d'éléphant. En dehors des jeunes artistes anglais, en Belgique, l'artiste contemporain Jean-Marie Gheerardijn se proclame « dictateur artistique ». Il s'est attaqué depuis de nombreuses années à un matériau plastique d'une troublante singularité : des cadavres de mouches domestiques qu'il produit lui-même en organisant méthodiquement, d'abord leur élevage intensif, ensuite leur mise à mort massive. « C'est ainsi que son œuvre par-delà les diverses opérations, picturales ou sculpturales, de recouvrements ou de comblements au moyen de milliers de mouches mortes, demeure relativement inclassable¹⁰⁹ ».

En fait, l'exposition *Le Monde des corps*, réalisée par le scientifique allemand Gunther Von Hagens, constitue une référence pour nos trois cas. Bien qu'il existe toutes sortes de discussion autour de cette exposition, sa réussite en Europe et en Amérique du Nord prouve que l'art et la science brouillent leurs frontières en allant

¹⁰⁹ Marc Renwart, « Jean-Marie Gheerardijn : Le génocide comme expérimentation existentielle », *DITS : La violence*, n° 5, 2005, p. 48.

vers le public occidental. S'agit-il d'actes extrêmes dans l'exposition *Le Monde des corps* ? La différence entre le docteur et l'artiste chinois, dirait-on, réside dans leur statut d'auteur : l'un est un scientifique qui prétend faire de l'art et qui passe pour un grand artiste dans le monde occidental ; l'autre est artiste qui prétend faire « un manifeste important traitant des interrogations liées à la manipulation génétique », mais ce « manifeste » a été accusé d'atteinte à la dignité humaine. Il est intéressant de constater que chaque fois, le cas de Gunther Von Hagens suscite des controverses en Occident quand le sujet de la Chine est présent. En d'autres termes, l'exposition *Le Monde des corps* ne pose jamais de problèmes lorsqu'elle est présentée en Occident ; les seuls moments où l'exposition de Gunther Von Hagens suscite des controverses, c'est lorsque la Chine est évoquée, entre autres lorsque l'on aborde l'usine de plastination que le scientifique a installé dans une région de Chine du nord.

L'autonomie de l'art semble donc ne pas s'appliquer aux artistes chinois. La présence en Occident d'œuvres extrêmes chinoises se fait donc au détriment de leur statut artistique, et surtout, de leur autonomie. Malgré le cadre d'exposition où ces œuvres se placent, une fois la controverse suscitée, ces œuvres sont immédiatement jugées sous l'angle juridique, sans se référer à leur statut artistique. Les artistes chinois n'arrivent donc pas à jouir de l'autonomie artistique de la même façon que les artistes occidentaux. Lorsque leurs pratiques artistiques sont jugées extrêmes elles sont délaissées par l'éthique occidentale du bien commun. Le « déséquilibre implicite » évoqué par Sally Price consiste en cette impossible inscription des actes extrêmes des artistes chinois dans le cadre artistique occidental.

2.4 Comment définir l'art extrême chinois en Occident ?

Si l'art extrême chinois est reçu en Occident au travers d'un regard spécifique où intervient l'imaginaire occidental de la culture chinoise, la définition de l'art extrême chinois revêt cette même impression. Implicitement, dès les années 2000, les descriptions du discours occidental sur les œuvres extrêmes chinoises se sont débarrassées des jugements de valeur, en devenant de pures descriptions objectives et neutres, où l'accentuation se place sur l'effet de ces œuvres : la provocation. Le terme de « provocation », apparaissant fréquemment dans la presse occidentale, est devenu la qualification de l'art extrême chinois. En d'autres termes, l'Occident considère les œuvres extrêmes chinoises comme « représentatives » de l'art contemporain chinois ; la provocation serait ainsi basée sur la mise en scène de la cruauté par les artistes chinois – ce qui correspond parfaitement à l'image que l'Occident projette, nous l'avons vu, depuis longtemps sur la Chine.

Dans l'art contemporain occidental, la provocation est devenue une constante depuis les années 50-60. Le sens de « provocation » est ici difficile à définir. Mais l'ambiguïté du terme n'empêche pas la pensée esthétique occidentale d'élaborer des séries d'études sur ces courants d'art extrême. Comme Paul Ardenne l'a bien montré dans son ouvrage *Extrême : esthétique de la limite dépassée*, l'art extrême occidental « ne se veut plus respectable et le cadavre est même devenu « un objet de passion esthétique¹¹⁰ ». Or, les œuvres extrêmes chinoises exposées en Occident semblent exclues de ce discours esthétique, comme si l'Occident entendait la « provocation » de deux façons différentes.

¹¹⁰ Paul Ardenne, *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 396.

Premièrement, la « provocation » réside dans le fait que les artistes chinois ont poussé la radicalité de leur art à une certaine extrémité, comme l'usage de cadavres d'animaux ou d'humains, de cannibalisme... La presse occidentale a consacré un nombre d'articles pour présenter l'art extrême chinois : « le goût de la provocation n'y est pas étranger, comme chez le jeune couple Peng Yu et Sun Yuan, adeptes de la mise en scène mortifère de la chair humaine ou animale¹¹¹ ». Les jeunes artistes ont été appelés par la presse occidentale « les enfants perdus d'une avant-garde chinoise qui [...] poussent encore plus loin l'art de la provocation¹¹² ».

Deuxièmement, la « provocation » dans l'art extrême chinois revêt toujours un désir de « flatter », selon l'opinion générale des Occidentaux. Le monde de l'art occidental a vite reconnu que « les artistes chinois savent exactement ce que le collectionneur occidental attend d'eux¹¹³ ». Certains ont constaté que même si l'art contemporain chinois a gagné un renom mondial de diversité et de vitalité, « il existe une très jolie expression là-dessus [...] : c'est l'art du '*pai ma pi*', l'art de '*flatter le cheval*' (flatter l'Occident)¹¹⁴ ».

En fait, depuis que les œuvres du « groupe Cadavre » furent connues en Occident, l'intérêt de la critique occidentale se déplace de la simple interrogation sur la nature des œuvres en elles-mêmes, vers la recherche d'un pourquoi. Pourquoi ce courant d'art extrême est né en Chine ? Puisque ce courant existe en Occident depuis les

¹¹¹ Frédéric Bobin, « La Chine s'exhibe », *Le Monde*, spécial, le 22 septembre 2003, p. 2.

¹¹² Frédéric Bobin, « Deux enfants perdus de l'avant-garde chinoise », *Le Monde*, le 26 juin 2000, p. 25.

¹¹³ Harry Bellet, « Diversité et vitalité de l'art contemporain en Chine », *Le Monde*, le 9 août 2005, p. 22.

¹¹⁴ *Ibid.*

années de 50, les Chinois ne l'ont pas inventé, alors la question serait « pourquoi maintenant » ? Et quelles sont les différences ?

En Occident, l'interprétation du courant d'art extrême chinois se limite à deux explications : l'une vers la culture chinoise qui, selon une idée largement partagée en Occident, est supposée être travaillée par une forme de cruauté ancestrale ; l'autre vers la société chinoise, qui dans son histoire a vécu des moments violents et qui est devenue, dans les yeux d'un grand nombre d'Occidentaux, le foyer de tumultes et de confusions d'où a pris naissance une forme de cruauté que la société occidentale ne saurait comprendre. Il est d'ailleurs entendu en Occident que ce sont les artistes chinois qui cherchent intentionnellement des formes radicales et provocantes pour se faire une visibilité internationale et pour ainsi dire, accéder au monde de l'art depuis longtemps dominé par l'Occident.

Le collectionneur Uli Sigg a donné sa définition de l'œuvre *Ruan* comme « représentative » du courant d'art extrême chinois. Dans une interview, le collectionneur a expliqué pourquoi il a collectionné l'œuvre *Ruan* : « Oui. J'ai acquis l'œuvre de Xiao Yu parce que je veux faire une cartographie de l'art contemporain chinois et qu'elle en représente une tendance importante pour une période donnée. La question n'est pas de savoir si elle plaît ou non, mais si elle est représentative¹¹⁵ ». « Personnellement, l'aimez-vous ? » demanda le journaliste. La réponse était simple et révélatrice : « elle (l'œuvre *Ruan*) incite à la réflexion. Les personnes qui l'ont vue en Chine n'ont pas réagi¹¹⁶ ».

¹¹⁵ Frédéric Koller, « Cette plainte est aussi un choc », *Le Temps*, n° 2327, le 12 août 2005.

¹¹⁶ *Ibid.*

Les propos du commissaire de l'exposition confirme ce que Uli Sigg a dit : « cette œuvre est représentative de l'art contemporain chinois du XXe siècle – le thème central de l'exposition bernoise – et de ce fait tire toute sa légitimité à être montrée avec les quelque 340 œuvres exposées¹¹⁷ ». En outre, « pendant longtemps, cet art n'a pas obtenu de reconnaissance et n'en a d'ailleurs toujours pas de l'Etat chinois », accentua le commissaire, « d'où l'importance de le montrer ici¹¹⁸ ».

La provocation et le rôle représentatif forment en fait la définition de l'art extrême chinois dans le regard occidental et par rapport à l'ensemble de l'art contemporain chinois. L'interprétation occidentale des œuvres extrêmes chinoises reste à ce niveau et se satisfait de cette définition, sans chercher à connaître le vrai contexte d'origine de ces œuvres. Aucun discours n'a abordé le rôle ou la valeur artistique de ces œuvres par rapport à l'histoire de l'art. Quant à l'art de « flatter », cette expression réduit la recherche des artistes chinois à une simple forme d'opportunisme.

2.5 La photographie pour créer une « fausse » coupure mimétique

En revenant aux circonstances précises de nos trois cas un fait technique mérite notre attention, à savoir la photographie appelée comme moyen intermédiaire de (re)présentation, lorsque l'œuvre est jugée non-présentable et sujette à une interdiction. Pour présenter les œuvres « non-présentables », la photographie a joué un rôle spécifique : créer une « fausse » coupure mimétique pour justement présenter

¹¹⁷ Laetitia Kirianoff, *loc. cit.*, p. 39.

¹¹⁸ *Ibid.*

« ce qui a été non-présentable ». Le recours à la photographie a garanti la possibilité d'une construction identitaire occidentale par rapport à la culture chinoise. Dans le fond, la photographie n'est pas seulement le témoin d'œuvres absentes, – de « ce qui a été » –, mais elle est devenue une manière quasi normale de représenter la cruauté dans l'art contemporain chinois, et plus largement, dans la culture chinoise.

Dans le cas de Paris, l'avocat de Beaubourg a jugé l'acte de cruauté justifié, et proposé au Centre Pompidou de prendre « une solution intermédiaire entre abandon et maintien du projet » en « n'en exposant que le concept¹¹⁹ ». La direction du Centre a choisi pour répondre à cette proposition de montrer l'œuvre le jour de l'ouverture et puis de la remplacer par la photographie pendant la durée de l'exposition. Or, cette solution n'a pas été approuvée par la préfecture de Paris. L'œuvre de Huang Yongping fut interdite et, durant toute la durée de l'exposition, le public ne pourra voir que le concept de l'œuvre.

Dans le cas de Lyon, les responsables de la 5^e Biennale de Lyon ont eux-mêmes choisi de présenter les œuvres du « groupe Cadavre » sous forme documentaire et photographique, comme ces œuvres sont « non-présentables » en Occident. Quant au cas de Berne, lorsque l'œuvre *Ruan* fut provisoirement retirée de l'exposition, la direction du musée remplaça immédiatement l'installation par ses photographies prises en trois dimensions.

Il s'agit ici d'un point commun aux trois cas, à savoir le retour à la photographie pour présenter l'œuvre absente. Le rôle de la photographie loin d'être « neutre », ou pour

¹¹⁹ Nathalie Nathalie, *op. cit.*, p. 158.

repandre le vocabulaire des commissaires de la Biennale de Lyon « documentaire », se charge d'une dimension politique très forte. Apparemment, les photographies permettaient au public occidental de connaître le concept et la forme des œuvres absentes. Mais dans la réalité, la photographie souhaitait instaurer une coupure mimétique entre document et réalité, mais également entre l'Occident et l'Autre.

Cette « fausse » coupure consiste à la mise à l'écart de deux identités culturelles. En d'autres termes, la photographie intervient à chaque fois que la société occidentale prétend ne pas pouvoir permettre des actes extrêmes d'avoir lieu en son sein. Mais l'interdiction se base sur un déterminatif : les actes extrêmes « des artistes chinois ». La photographie permet ainsi à la société occidentale d'exclure des actes extrêmes en ne gardant que leur représentation. Cette répugnance/attirance comporte une certaine ambivalence, puisqu'elle se base sur la conviction que ce ne sont pas des œuvres d'art, mais des actes extrêmes qui s'inscrivent dans la singularité d'une culture. Si les arts extrêmes occidentaux sont interprétés comme des actions artistiques, alors dans nos trois cas, ce processus est inversé : des œuvres d'art deviennent des phénomènes anthropologiques singuliers.

D'œuvres extrêmes à actes extrêmes, cet inversement du rapport de la représentation constitue le point de départ de tout le discours et du traitement des œuvres extrêmes chinoises de la part des médiateurs occidentaux. C'est pourquoi dans chaque cas, le discours des défenseurs n'arrive jamais à s'établir esthétiquement, c'est-à-dire à reconnaître franchement le statut d'œuvres d'art des œuvres extrêmes chinoises. Les propos des défenseurs cherchent des justifications dans l'interprétation du sens symbolique des œuvres (cas de Paris), dans l'histoire des expositions des œuvres

litigieuses (cas de Berne), ou dans l'inscription des œuvres extrêmes dans un contexte culturel ou social spécifique. Mais toutes ces tentatives excluent le discours, pourtant essentiel, d'ordre proprement esthétique.

Pourquoi ? Nous nous permettons de supposer qu'il s'agit du fonctionnement de l'imaginaire occidental qui n'a de cesse de construire son identité (l'Occident) contre l'identité de l'autre (l'Orient, l'Asie, la Chine). Cette mise à distance des identités ne permet pas une comparaison équitable entre les œuvres extrêmes chinoises et les courants d'art extrême occidentaux, instaurant ainsi un déséquilibre dans le « partage d'exotismes ».

Dans le fond, la photographie met en œuvre le hiatus identitaire. Elle établit un témoignage, elle est une sorte de témoin de « ce qui est non présentable ». La fonction de la photographie n'est plus de témoigner « ce qui a été » (Roland Barthes), mais « ce qui est ailleurs », à l'extérieur de la culture occidentale, dans un lieu culturel et géographique lointain. Pour les commissaires et théoriciens occidentaux, il faut toujours chercher un certain « culte » ou une quelconque « tradition », un changement d'horizon en un mot, pour justifier la présence d'actes extrêmes chez les artistes chinois. La photographie est, dans un certain sens, la mise en œuvre de la représentation occidentale de la cruauté dans l'art contemporain chinois, à travers la « fausse » coupure mimétique qu'elle instaure.

La *mimésis* occidentale, qui signifie « imitation », est ici transformée en « imitation » identitaire. Cependant, l'enjeu de cette « imitation » ne consiste plus à rechercher la ressemblance, mais au contraire, à créer une différence et une distanciation entre

l'identité du soi et l'identité de l'Autre. Dans nos trois cas, une telle recherche mimétique a surtout pour but de distinguer la culture occidentale de la culture chinoise, en construisant un Autre barbare, violent, cruel, pour définir un Occident civilisé, pur et noble.

2.6 Ambiguïté du principe d'universalité

Nous concluons ce deuxième chapitre par l'analyse de l'enjeu qui consiste à reconnaître que, pour les Occidentaux, les œuvres extrêmes chinoises sont identifiées par eux à des actes culturels extrêmes. Autant pour les opposants que pour les défenseurs, il ne s'agit pas d'œuvres d'art – sinon ces œuvres auraient joui d'une forme ou d'une autre d'impunité artistique ou d'impunité pénale – mais d'actes extrêmes qui se font passer pour des œuvres.

La fameuse citation d'Aristote s'inscrit dans la tradition esthétique occidentale : « nous prenons plaisir à contempler les images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, comme les formes d'animaux les plus méprisés et des cadavres » (Aristote, *Poétique*, 1448b10). Dans cette optique, l'acte de contempler des « images les plus exactes de choses dont la vue nous est pénible dans la réalité », doit être interprété comme le processus de la représentation occidentale.

En Occident, les théories de l'art se fondent sur la notion de représentation. Sous le rapport de représentation, la chose représentée est assimilée à la représentation même, celle-ci échappe au monde réel, elle appartient à un monde fictionnel. Ce qu'Aristote

évoque – la vue d’images les plus pénibles – participe de ce processus de représentation qui nous fait passer de la chose au signe. Or, dans les trois cas étudiés, tout laisse penser, du point de vue des médiateurs occidentaux, que ce processus n’a pas eu lieu : les « œuvres » extrêmes ne jouissent pas de l’autonomie qui depuis le XIXe siècle accompagne les œuvres d’art très précisément parce que ces dernières n’opèrent pas de coupure mimétique et qu’elles proposent non pas des images mais la « réalité » des choses dont la vue nous est si pénible selon Aristote : cadavres, animaux monstrueux, etc.

Lorsque les responsables occidentaux des expositions font face à des œuvres extrêmes chinoises, l’ancien mécanisme de représentation occidentale ne fonctionne plus pour eux. Ce n’est plus un processus qui va de la chose vers sa représentation artistique, mais au contraire la représentation artistique est ramenée à la chose même, aux actes extrêmes. C’est pourquoi pour les opposants, il ne s’agit jamais d’œuvres d’art mais d’actes extrêmes, qui ne sauraient être reçus par la société occidentale. Les défenseurs ne pensent pas différemment : en effectuant un changement d’horizon symbolique, ces mêmes œuvres sont devenues « présentables » en les inscrivant dans un culte des morts ou dans une tradition de la violence. Dans ce cas-là, la photographie joue un rôle important. Elle réinstaure un mécanisme de représentation à la manière occidentale, c’est-à-dire une « fausse » coupure mimétique entre identités culturelles.

Cependant, le recours à la photographie se fait au prix de l’autonomie des œuvres chinoises. Pour les responsables occidentaux des expositions, le doute concernant le statut d’œuvre d’art de ces œuvres extrêmes chinoises persiste. Ce doute se

transforme parfois en conviction, qui ne se trahit pas dans leur discours, mais dans leur traitement de ces mêmes œuvres chinoises. Le changement d'horizon symbolique leur permet de justifier la nécessité d'exposer ces œuvres, mais les empêche de reconnaître celles-ci en tant qu'œuvres d'art, et pour ainsi dire, de reconnaître leur autonomie artistique.

Depuis les années 50-60, les artistes avant-gardistes occidentaux ont eu recours au corps d'humains et d'animaux pour briser les cadres traditionnels des formes artistiques. Les actes violents et extrêmes sont mis en scène par les actionnistes viennois et les artistes du body-art ; les performances de certains artistes occidentaux n'hésitent pas à mettre en jeu leur propre vie, comme la performance de l'artiste Serge III Oldenbourg, *Solo pour la mort*, à partir de celle-ci une *esthétique de la limite dépassée* (Paul Ardenne, 2006) s'élabore. Entre outre, les performances mortifères d'Otto Muehl, de Günter Brus, de Hermann Nitsch, etc, témoignent d'une période de création remplie de scènes de violence. Les années 50-60 sont qualifiées comme une période d'« héroïsme », pour résister au monde occidental juste après la Deuxième Guerre mondiale et ses dépouilles pessimistes. Ce même « héroïsme » se transforme dans les vingt années qui suivent, en modifiant leur tonalité pour devenir une sorte de « parodie », comme ce que le commissaire de l'exposition *Hors Limites* décrit :

« Cette construction héroïque, au début des années soixante-dix, exhibant un être lancé à la découverte de nouveaux espaces intérieurs se modifie et fait place, quinze ans plus tard, à une nouvelle attitude ambiguë et grinçante qui est la parodie. [...] La parodie caractérise une époque d'innocence perdue, *exit* les utopies de transformations sociales par l'art, celui-ci devient l'expression poétique tragique du désenchantement »¹²⁰

¹²⁰ Jean de Loisy, « Bouleversements de situations », *Hors limites. L'art et la vie. 1952 – 1994*,

Que se soit « héroïsme » ou « parodie », la pensée esthétique occidentale tente d'intégrer ces courants d'art extrême dans l'ensemble de ses théories artistiques. Cependant, pour les artistes occidentaux, le rapport classique de la représentation (celui décrit par Aristote) n'a jamais été modifié, leurs actes extrêmes se sont inscrits dans la notion de *mimésis* en tant que représentation de la violence et de la mort. Or, lorsqu'il s'agit des artistes chinois issus du courant d'art extrême, ce rapport de représentation n'existe plus : il ne s'agit plus de représentation de la violence, de la cruauté, de la mort, mais simplement d'actes extrêmes violents, cruels, morbides dans toute leur nudité.

Ceci explique pourquoi, dans nos trois cas, les commissaires occidentaux semblent refuser, contre tous principes esthétiques en vigueur depuis l'antiquité, de reconnaître qu'ils sont face à une œuvre d'art. Ils se croient face à des actes extrêmes, au lieu d'œuvres d'art. Ceci explique le constat suivant : dans les trois cas (Paris, Lyon, Berne), l'impunité de l'art n'a pas été respectée et les œuvres extrêmes chinoises ont été traitées sous un angle juridique qui ignore complètement leur statut artistique. Le troisième chapitre tentera d'aborder l'impunité de l'art : les œuvres extrêmes chinoises sous le regard juridique occidental.

CHAPITRE III

DE L'ESTHETIQUE AU JURIDIQUE

3.1 Impossible impunité de l'art pour les artistes chinois

3.1.1 L'impunité de l'art : le point de vue de l'art, le point de vue de la loi

Dans son ouvrage *L'Impunité de l'art*¹²¹, Jacques Soullou aborde la notion d'autonomie de l'art – principe esthétique établi depuis le XIXe siècle et idée dominante dans le monde de l'art occidental actuel – et de la réalité de l'art occidental depuis les deux derniers siècles, durant lesquels la représentation artistique occidentale se dirigeait vers les sphères troubles de la représentation du crime. L'ouvrage de Jacques Soullou constitue un point de vue particulier pour s'interroger sur l'impunité de l'art, notion issue de l'autonomie pénale de l'art. Depuis le XIXe siècle, dans les milieux artistiques et littéraires, les triples relations entre l'art, le crime et la loi forment pour l'auteur un lieu privilégié pour observer le fonctionnement de l'autonomie artistique occidentale, qui a pour but de priver la création artistique de toute condamnation juridique pour la placer dans une sorte d'impunité.

¹²¹ Jacques Soullou, *L'Impunité de l'art*, Éditions du Seuil, Paris, 1995.

En Occident, l'autonomie de l'art est une notion essentielle que le discours esthétique s'efforce de construire, de protéger et de défendre. Fondée d'abord sur une autonomie formelle, cette notion s'est élaborée à travers les pensées modernistes en se réalisant dans une sorte d'autonomie pénale : l'impunité de l'art.

Dans le milieu de l'art contemporain, les artistes occidentaux n'ont cessé de briser les anciens cadres de la notion d'art pour pousser la transgression artistique à l'extrême, brouillant totalement l'art et la vie, la fiction et la réalité, en touchant parfois les limites du droit. Un « vieux débat moderniste » resurgit tout un coup : « l'œuvre d'art plaide pour l'impunité, refuse d'être jugée par un tribunal ordinaire et demande que soit pris en considération un espace dépenalisé qui a pour nom musée¹²² ». L'autonomie de l'art se présente comme un principe d'ordonnance sur les pratiques artistiques, en permettant aux actes des artistes de rester à l'extérieur de la compétence judiciaire.

L'impunité de l'art se justifie à l'intérieur du contexte construit par le discours occidental autour de l'autonomie artistique : « jamais, dit le discours moderne, une œuvre ne peut être réduite à la littéralité de son contenu. [...] L'œuvre puise son identité « légale » dans son écart à la loi à laquelle n'échappe pas en revanche le discours politique ou le documentaire, soumis, eux, à la technique du démembrement, de la mise en pièces. L'œuvre est incommensurable à la loi en ce sens qu'il y aura toujours quelque chose en elle qui, fût-elle le fait d'un blasphémateur, d'un agitateur, d'un terroriste, en excède le cadre. Cet excès que lui reproche la société est le chiffre

¹²² *Ibid.*, p. 118.

de son identité¹²³ ». L'impunité de l'art signifie en effet que « la loi n'a pas compétence à juger de l'œuvre, [qu'] elle ne se réfère pas au même Code¹²⁴ ».

C'est ainsi que selon la notion d'autonomie de l'art, l'œuvre est toujours par définition hors la loi, même lorsqu'il s'agit de représentation du crime : « non parce qu'elle [l'œuvre] évoquerait des sujets tabous, mais parce qu'elle récuse une grille de lecture sélective qui ampute le corps d'un texte d'un membre en l'exhibant comme criminel¹²⁵ ». Cette métaphore laisse entendre que la représentation occidentale a voulu étendre sa baguette magique vers la réalité du crime, tout en se défendant de toute intervention de la loi en inscrivant le crime dans les confins du discours. Ceci, en remontant vers le XIXe siècle, pour constater le fait que l'art, et en particulier la littérature occidentale, s'élève « en revendiquant l'autonomie du style contre l'hétéronomie à laquelle voudrait l'astreindre la loi¹²⁶ ». L'autonomie du style, pour l'époque contemporaine, consisterait dans une certaine mesure à aller à l'encontre des « thèses platoniciennes sur le lien ontologique qui unirait le beau et le bon¹²⁷ ».

L'édification de l'autonomie artistique a pour corollaire de construire en Occident un espace particulier où l'œuvre d'art prétend se priver de toute criminalisation. Cet « espace particulier » est celui du lieu d'exposition. Le fait d'exposer une œuvre d'art dans un lieu d'exposition comme le musée, signifie une sorte d'intervention artistique *in situ* qui est conçue « en fonction de paramètres physiques ou idéologiques qui

¹²³ *Ibid.*, p. 121.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 194.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

singularisent le rapport de l'œuvre d'art à son lieu d'exposition », et le tout « relève sur le plan juridique d'une forme de non-lieu dans la mesure où, aux portes du musée, la loi et le consensus social qu'elle est supposée exprimer se voient refuser toute extension de compétence et dépouiller de leur pertinence¹²⁸ ». C'est alors l'« art exposé¹²⁹ » qui a contribué à renforcer la notion d'autonomie de l'art en créant autour de lui un espace dépenalisé dans le contexte démocratique occidental.

Cependant, comme Sally Price l'a indiqué au début de son livre : « au cours de leur évolution récente, les sociétés occidentales ont progressivement été acquises à l'idée d'une autonomie pénale de la production des biens symboliques. Ce n'est en effet trop souvent que l'autonomie formelle que prend en compte le discours esthétique lorsqu'il vient à réfléchir sur les conditions d'une autonomie du champ artistique. Mais autonomie pénale et autonomie formelle ne coïncident de prime abord que du point de vue de l'art et non de la loi¹³⁰ ». L'impunité de l'art est souvent abordée et justifiée à l'intérieur du discours esthétique, dans lequel un lieu dépenalisé – lieu d'exposition – est construit dans le but de réaliser l'autonomie formelle et l'autonomie pénale lorsque l'œuvre est exposée.

Or, lorsque les relations entre l'art, le crime et la loi sont mises en évidence par l'auteur, la problématique de l'impunité de l'art se dégage, celle-ci s'affranchit, dans la réalité, des contraintes du droit. Les transitions des rôles entre l'artiste, le criminel et le juge constituent les enjeux de l'ouvrage de Jacques Souillou. Selon l'auteur, si

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ Jean-Philippe Uzel, *L'Exposition dans l'art contemporain*, thèse de science politique de l'Université Pierre Mendès France, Grenoble II, Institut d'études politiques de Grenoble, 1995.

¹³⁰ Jacques Souillou, *op.cit.*, p. 194.

« autonomie pénale et autonomie formelle ne coïncident de prime abord que du point de vue de l'art et non de la loi », alors l'une des questions cruciales consiste non dans la justification de l'autonomie artistique dans le discours esthétique, mais dans la définition de la liberté de l'artiste dans les circonstances du tribunal. Du point de vue de la loi, l'autonomie pénale de l'art se justifie très mal devant le tribunal, lorsque l'œuvre touche les frontières du droit. Le discours juridique est confronté à une réelle difficulté à saisir ou à qualifier les œuvres d'art qui essaient de représenter – et d'incarner – le crime.

C'est ici que les contradictions se dégagent et rejoignent nos trois cas de l'art contemporain chinois. Dans le contexte d'exposition où se construit un espace dépenalisé, les artistes contemporains occidentaux jouissent de l'autonomie formelle de l'art ; certaines de leurs œuvres extrêmes peuvent se justifier par l'autonomie pénale de l'art, malgré des procès éventuels soulevés par des individus ou des associations¹³¹. En d'autres termes, les artistes occidentaux jouissent de l'impunité formelle qui se justifie totalement dans le discours artistique ; ils jouissent également de l'impunité pénale, qui se justifie dans le discours juridique du point de vue de l'art. Tandis que dans le tribunal, le discours juridique saisirait mal certaines œuvres qui touchent les limites du droit, mais ceci n'empêche pas que l'autonomie pénale de ces œuvres puisse être revendiquée.

¹³¹ Selon l'auteur, la partie civile de l'œuvre susciterait la plainte, qui ne vient pas de l'État lui-même, mais de particuliers regroupés en association. Ce constat est d'ailleurs confirmé par une étude de Nathalie Heinich avec la collaboration du juriste Bernard Edelman, « Buren et Serra », dans *L'art en conflits : l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Éditions de la Découverte et Syros, Paris, 2002.

Ceci n'est certainement pas le cas pour les artistes chinois qui présentent leurs œuvres extrêmes en Occident. Dès que le risque de procès est évoqué, les œuvres extrêmes chinoises sont promptement qualifiées dans un registre juridique, et de ce fait ne peuvent plus jouir d'aucune autonomie pénale. Ces œuvres ne jouissent pas non plus d'une autonomie formelle, puisqu'elles sont immédiatement retirées et remplacées par leur photographie. Sous un angle socio-juridique, l'évidence consiste dans le fond à l'impossible impunité de l'art pour les artistes chinois dans les trois cas.

3.1.2 Œuvres d'art, ou actes extrêmes ?

Cette impossible impunité de l'art pour les artistes chinois s'incarne dans le traitement juridique des œuvres extrêmes chinoises. Dans nos trois cas étudiés, nous avons souligné à plusieurs reprises le fait que les œuvres extrêmes chinoises exposées en Occident ont souvent reçu de la part des commissaires un traitement particulier, qui consiste à considérer ces œuvres sous un angle juridique avant de les mettre dans le cadre artistique. D'un autre point de vue, il s'agit de prendre les œuvres extrêmes chinoises en tant qu'actes extrêmes et non comme œuvres d'art. Dans les cas de Paris et de Berne, nous avons remarqué que les procès juridiques ont été intentés contre les œuvres litigieuses chinoises, en se référant au Code Pénal.

Dans le cas de Lyon, la direction de la Biennale a pris une mesure d'autocensure pour assurer la re-présentation photographique des œuvres du « groupe Cadavre ». Les directeurs artistiques ont précisé les raisons pour lesquelles les œuvres du « groupe Cadavre » ne pouvaient pas être présentées *in situ* en Occident : « l'exotisme n'a pas

encore l'amplitude requise pour le faire. L'usage efficace de la viande humaine comme 'art' peut toujours trouver une raison symbolique ou une tradition qui l'expliquent, le culte des morts tout comme la violence ne sont pas les mêmes en Europe, en Amérique Centrale, ou en Chine... mais c'est un peu court comme tentative d'explication. Il y a là, en tout cas, une question posée...¹³² » La mesure d'autocensure des directeurs artistiques met en évidence le cadre juridique auquel les œuvres extrêmes du « groupe Cadavre » sont supposées donner lieu. Comme ce que nous avons déjà souligné, seul le caractère juridique est implicitement attribué aux œuvres extrêmes chinoises lorsqu'elles sont jugées « non présentables en Occident ».

Lorsque l'interrogation occidentale sur les œuvres extrêmes chinoises n'est pas encore renvoyée explicitement à la dignité humaine, c'est l'usage de la chair humaine dans l'art qui se pose comme une question sensible. Or, cette sensibilité est suscitée exclusivement par les œuvres extrêmes chinoises, selon les justifications des directeurs artistiques, ces œuvres relèvent d'une catégorie d'« art » qui ne saurait être incluse dans la notion d'art élargi : l'exotisme. Cependant, les propos des directeurs artistiques laissent entendre les limites d'une telle perspective : il s'agit d'une ligne de base éthique, qui ne saurait permettre à l'art de transgresser notre conception de la mort, de « la viande humaine ».

Cette ligne de base éthique s'incarne dans la loi. Dans le cas de Berne, l'intervention des juristes mérite notre attention, leurs propos en référence à la loi dévoilent le registre juridique dans lequel les œuvres extrêmes chinoises ont été regardées et traitées. Du point de vue du plaignant, l'œuvre *Ruan* est avant tout une atteinte à la

¹³² Thierry Prat et Thierry Raspail *et al.*, *op. cit.*, p. 12.

dignité humaine. Son principal objectif consistait à « savoir d'où vient ce bébé et s'il a été tué pour l'œuvre¹³³ ». Le plaignant a d'ailleurs rajouté : « on connaît les problèmes d'avortement tardif en Chine, et on est en droit de se poser des questions¹³⁴ ». Même dans le symposium d'experts organisé par le musée, le plaignant a encore souligné sa focalisation : « la question que je pose au musée est celle de l'origine concrète du fœtus. La dimension spirituelle de l'œuvre ne m'intéresse pas¹³⁵ ». Il était persuadé que l'embryon, celui d'une fille, était une des victimes de la politique d'avortements forcés pratiquée par l'Etat chinois.

Ici, ce n'est pas la peine de nous rappeler que l'artiste Xiao Yu a confirmé la provenance légale du fœtus. Cependant, certains juristes ont exprimé leur doute sur le statut juridique de l'œuvre. Ces personnes ne s'opposaient pas nécessairement à l'exposition de l'œuvre, mais suggéraient une certaine prudence. Leurs propos s'inscrivaient dans la même ligne du plaignant, à savoir le « minimum de respect » requis pour établir les frontières entre l'art et le non-art.

Spécialiste du droit pénal, Me Bonnant, a soumis l'œuvre *Ruan* au code pénal relatif à la mort. Selon lui, « la mort [est] comme un mystère » : « l'article 262 du Code pénal (n.d.l.r. : qui traite de la paix des morts) vise un idéal ancien : le respect dû à la mort, parce qu'elle est mystère, œuvre de Dieu ou du hasard. Le législateur a dit qu'elle n'était pas un sujet ordinaire, qu'il faut la respecter et s'incliner bien bas face à

¹³³ Melina Sargenti, « Une tête de bébé greffée sur un corps de mouette », *Le Matin*, le 8 août 2005, p. 2.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Laetitia Kirianoff, « La mouette accouche d'une souris », *La Liberté*, le 24 août 2005, p. 39.

elle¹³⁶ ». C'est en s'appuyant sur ce constat que le spécialiste du droit pénal a avancé ses propos, en mettant en évidence son doute sur la nature de l'œuvre *Ruan* : il s'agit d'une « composition » ou d'une création artistique ? Pour justifier sa conclusion, Me Bonnant a ajouté : « il faut distinguer la création artistique, protégée par la liberté d'expression et susceptible de plaire ou non au spectateur, de la composition réalisée avec un être vivant, qui tombe sous le coup du Code pénal. Entre les deux, une frontière : on peut faire de l'art avec l'idée de la mort, mais non avec la chair de la mort¹³⁷ ».

Œuvre d'art ou crime ? Il est évident que dans tous nos trois cas, les œuvres chinoises qui mettent en scène la cruauté ont subi un traitement qui ne relève pas de cadres artistique ou esthétique. Ce traitement supposait que ces œuvres étaient dépouillées de leur statut artistique en devenant de purs actes extrêmes. Sous cette optique, la mesure d'autocensure de la direction de la 5^e Biennale de Lyon met en évidence le cadre juridique auquel les œuvres extrêmes du « groupe Cadavre » sont supposées renvoyer. Comme ces œuvres suscitent de vives réactions dans la société occidentale, le statut d'œuvre d'art des œuvres extrêmes chinoises fut ainsi ignoré ou négligé.

Cette procédure est rarement observée lorsque ce sont des œuvres extrêmes occidentales qui sont au cœur de débat. Ceci nous permet de poser une hypothèse : en Occident, les objets exposés dans le cadre d'expositions d'art ne sont pas toujours considérés comme œuvres d'art. Dans nos trois cas particuliers, les œuvres extrêmes chinoises font l'objet d'un débat ; aucune tentative de discours esthétique n'est

¹³⁶ Caroline Zuercher, avec la collaboration de Nicolas Zeitoun, « L'art, la mort et les lois », *24 heures Région La Côte*, 10 août 2005, p. 5.

¹³⁷ *Ibid.*

apparue, aucune prise de position pour témoigner de leur statut artistique. Ce constat est vérifié parfaitement dans le cas de Berne et le cas de Paris.

3.2 « L'État peut interdire une manifestation qui troublerait l'ordre public » : le cas de Berne

3.2.1 La liberté de l'artiste chinois

Dans le cas de Berne, la direction du musée a choisi de provisoirement retirer l'œuvre litigieuse, en même temps, un symposium d'experts fut organisé pour discuter les limites du présentable et de la liberté de l'artiste. Cependant, ce qui rend la discussion plus ou moins différente, c'est qu'il s'agit ici d'un cas particulier, à savoir le sujet est une œuvre chinoise. Nous pouvons constater un certain « écart » établi entre l'intérêt de la discussion, et le traitement réel de l'œuvre litigieuse. Ce que les experts défendent, c'est l'idée de liberté de l'artiste (dans la société occidentale). Entre l'idée de « liberté de l'artiste » et la « liberté de l'artiste chinois », les propos des experts oscillent subtilement. Il nous faut saisir l'essentiel de la discussion : ce que les experts défendirent d'abord, c'est l'idée de la liberté de l'artiste, mais par contre, ils jugeaient l'œuvre litigieuse en fonction de l'ancienne conviction occidentale sur la culture chinoise (cf. « Chapitre IV : La cruauté chinoise dans l'imaginaire occidental »).

L'avis unanime des experts pour le retour de l'œuvre semble laisser penser à une issue favorable pour l'artiste chinois. Selon Peter Studer, ancien rédacteur en chef du

TagesAnzeiger et de la TV alémanique, président du Conseil suisse de la presse, qui est également spécialiste dans la loi relative à l'art et au média, « *Ruan* doit être montré, même dans une cabine séparée, et le musée doit être courageux ». Il s'opposa clairement au retrait provisoire de l'œuvre en réclamant « la liberté de l'art est une valeur très importante !¹³⁸ » Quant à la plainte de Adrien de Riedmatten, le juriste a donné peu de chance au plaignant en confirmant que « la loi sanctionne la représentation de la violence si elle est cruelle et persévérante, mais pas si son but est culturel ou scientifique¹³⁹ ».

Miriam Cahn, artiste bâloise, a insisté pour sa part sur le fait que l'œuvre devait immédiatement retourner dans l'exposition. Selon elle, « les artistes ont tous les droits. Pourquoi pas celui d'imiter la science ? Car où est la différence avec une souris modifiée génétiquement ? Si on l'exposait dans un musée, ce serait de l'art. Tout comme le sèche-bouteilles de Duchamp¹⁴⁰ ». Tandis que Bernhard Fibischer, commissaire de l'exposition, a confirmé qu'« aujourd'hui, l'art doit provoquer s'il veut être remarqué ; que *Ruan* est une œuvre innovatrice, qui pose des questions existentielles¹⁴¹ ». Enfin, la théologienne Irene Neubauer a appelé à la tolérance en proposant d'exposer l'œuvre dans une salle isolée. Ceci correspond bien à l'idée du commissaire. La discussion se conclut alors avec l'avis unanime des experts, mais le commissaire refusa de donner un avis définitif sur le sort de l'œuvre, en prévoyant une semaine de négociation avec la police et la fondation du musée.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ *Ibid.*

Évidemment, entre traitement et discussion, il demeure un écart énorme. Malgré quelques remarques qui soulignent les limites de la liberté artistique en fonction du regard juridique ou moral, les propos des experts soutiennent tous l'exposition de l'œuvre. L'avis unanimement favorable au retour de *Ruan* aurait témoigné de la réussite de cette table ronde. Mais le refus de prendre une décision définitive, de la part du commissaire, laisse entrevoir un doute profond, car cette hésitation trahit en fait le vide de la discussion. L'autonomie de l'art et la liberté artistique sont devenues de pures notions dans le discours, difficiles à appliquer dans la réalité lorsqu'il s'agit de la liberté d'un artiste chinois. Nous pouvons nous demander si l'œuvre *Ruan* n'avait pas été exposée à la 49^e Biennale de Venise en 2001 et n'avait pas été considérée à cette occasion comme « un manifeste important traitant des interrogations liées à la manipulation génétique », le symposium d'experts et la discussion se seraient-ils inscrits dans le programme des responsables de l'exposition ? Et l'avis unanimement favorable des experts aurait-il été aussi facilement atteint ?

3.2.2 L'État et l'ordre public

Lorsque la controverse à Berne concernant l'œuvre *Ruan* a commencé à prendre de l'ampleur, l'hebdomadaire local, *L'Hebdo*, a demandé au Musée de Berne les raisons véritables du retrait de l'œuvre en indiquant les réactions contradictoires des responsables du musée : « à vrai dire, les réactions de la direction du Kunstmuseum de Berne ont été si diverses et incohérentes qu'il est difficile de se faire une idée

précise des motivations du retrait de l'œuvre¹⁴² ». L'interrogation fut ainsi lancée par *L'Hebdo* : « la liberté artistique vaut-elle si peu ?¹⁴³ »

En déplorant que « les musées lâchent les artistes », l'hebdomadaire a retracé l'histoire en soulignant les contradictions dans les propos du musée : « d'abord le responsable de l'exposition a déclaré qu'il ignorait si la tête était effectivement celle d'un fœtus réel, et que si c'était le cas, il retirerait l'œuvre. Ensuite, on s'est souvenu que l'installation avait déjà été exposée à la Biennale de Venise, du 10 juin au 4 novembre 2001, choisie par le célèbre curateur suisse Harald Szeemann, et que le catalogue de cette prestigieuse manifestation mentionnait clairement qu'il s'agissait de « parties de corps humain et animaux ». Selon le porte-parole du Kunstmuseum, les responsables auraient alors décidé de maintenir l'œuvre. Mais quand l'artiste Xiao Yu, contacté en Chine, a confirmé la provenance de la tête, un fœtus féminin de six mois, datant des années 60 ou 70, conservé dans du formol au Musée d'histoire naturelle de Pékin à des fins d'enseignement et racheté par lui en 1999 au moment du renouvellement de ces préparations – on a décidé son retrait pour des raisons d'opportunité¹⁴⁴ ».

En fait, *L'Hebdo* a saisi le « décalage de quelques jours » entre l'annonce des raisons officielles du retrait et les soucis véritables du musée pour critiquer une sorte de « pusillanimité » des musées. D'abord, prétendant que la mesure fut prise « pour éviter qu'une focalisation excessive ne se fasse sur elle (l'œuvre *Ruan*) au détriment du reste de l'exposition », la direction du Musée de Berne a ensuite avoué que la

¹⁴² Alain Rebetez, « Quand les musées lâchent les artistes », *L'Hebdo*, n° 33, le 18 août 2005, page 72.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

décision était assortie d'une mesure de sécurité. Le commissaire de l'exposition a déclaré : c'est « absolument pas à cause du fœtus humain : l'emploi d'un cadavre n'a rien d'exceptionnel dans le monde de l'art¹⁴⁵ ». Cependant, il a confirmé qu'« il faut plutôt parler d'autocensure, car le retrait de cette œuvre est volontaire. Reste que la décision a été prise sous pression. Nous avons reçu des menaces qui nous ont fait craindre des actes de vandalisme¹⁴⁶ ». Les responsables de l'exposition ont d'ailleurs « reçu dix e-mails méchants, dont huit romands¹⁴⁷ » : des protestations d'opposants à l'avortement. En plus, un coup de fil anonyme a même évoqué « des milieux islamistes entre Genève et Lyon qui auraient préparé une action concrète au cas où l'œuvre ne serait pas retirée¹⁴⁸ ».

Ces soucis de risque de vandalisme expliqueraient pourquoi le commissaire de l'exposition aurait refusé de prendre une décision définitive concernant le sort de l'œuvre à la fin du symposium, même devant l'avis unanimement favorable des experts.

En fait, tout ce débat pose la question de la liberté d'expression des artistes chinois¹⁴⁹. *L'Hebdo* aurait dû formuler ainsi sa question : « la liberté des artistes chinois vaut-elle si peu ? » Il est évident que les artistes chinois ne jouissent pas d'une grande autonomie artistique, ou même pénale, dans les trois cas qui nous intéresse. .

¹⁴⁵ Vincent Donzé, « C'est le fœtus d'une fille », *Le Matin*, le 10 août 2005, page 2.

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Alain Rebetez, *loc. cit.*, p. 72.

¹⁴⁹ Il ne s'agit évidemment pas d'affrontement entre la loi et la liberté de l'artiste tout court. L'identité d'artistes chinois est importante et déterminante à préciser ici, dans les analyses suivantes, nous allons constater qu'il s'agit en fait de contradiction entre l'universalité de la loi et la singularité du cas.

Dans le cas de Berne, la liberté des artistes chinois a été mise en question quand l'accusation d'atteinte de la dignité humaine a été invoquée. Le plaignant rattacha le problème de la liberté artistique en se focalisant sur la provenance du fœtus: « la question que je pose au musée est celle de l'origine concrète du fœtus. La dimension spirituelle de l'œuvre ne m'intéresse pas¹⁵⁰ ».

Lorsque l'œuvre litigieuse a été provisoirement retirée, le doute du plaignant persistait encore : « retirer l'œuvre est un premier pas. Mais je crains que cette mesure ne soit que provisoire, le temps pour le musée de trouver un moyen de se donner bonne conscience et de la réexposer¹⁵¹ ». Il a d'ailleurs rajouté : « il reste toutefois encore beaucoup de flou autour de cet embryon et du sort de la mère. Comment expliquer par exemple qu'on ait pu transporter si facilement en Suisse un fœtus ?¹⁵² »

Certains juristes ont donné une forme de justification à la protestation du plaignant. Avocat et maître-assistant à l'Université de Lausanne, Charles Joye a pensé que les autorités avaient le droit d'interdire l'exposition¹⁵³. Selon lui, « sur le plan pénal, l'exposition de l'œuvre pouvait tomber sous le coup de l'atteinte à la paix des morts », car il s'agissait d'« un vrai corps de fœtus, qui a été décapité, assemblé avec un corps d'animal, et qui peut être considéré comme publiquement outragé ». Donc « il

¹⁵⁰ Laetitia Kirianoff, « La mouette accouche d'une souris », *La Liberté*, le 24 août 2005, p. 39.

¹⁵¹ Vincent Donzé, « C'est le fœtus d'une fille », *Le Matin*, le 10 août 2005, p. 2.

¹⁵² Caroline Zuercher avec la collaboration de Nicolas Zeitoun, « L'art, la mort et les lois », *24 heures Région La Côte*, le 10 août, 2005, p. 5.

¹⁵³ Les propos cités ci-après du juriste sont de la même source. Propos recueillis par Denis Masméjan, dans l'article de Coen Lorette, « Le fœtus, la mouette et le censeur », *Le Temps*, n° 2325, le 10 août 2005.

importe peu, à son avis, que le foetus ait eu ou non la personnalité juridique, ce qui supposerait qu'il soit né vivant. Le petit corps utilisé par l'auteur de l'œuvre est une dépouille mortelle humaine protégée comme telle par la loi pénale ».

Quant à la liberté artistique, le juriste ne croyait pas qu'elle soit « absolue », comme « la liberté de l'art trouve ses limites lorsque son exercice porte atteinte aux valeurs suprêmes de l'ordre juridique – en l'occurrence, la dignité humaine ». Le diagnostic du juriste consistait dans le fait qu'« il s'agit non d'une représentation, mais d'un vrai corps dont la tête a été tranchée pour être montée sur un corps d'animal, est déterminant ». Toujours selon lui, « l'exposition de cette œuvre porte atteinte à la dignité humaine puisqu'elle impose une vision concrètement et gravement déshumanisante de l'homme ». Dès lors, « les aspects relevant du Code pénal ne sont plus seuls à entrer en ligne de compte. Il n'est pas sûr que cette œuvre puisse être mise au bénéfice de la protection du droit d'auteur, notamment du droit de l'artiste à ce qu'il ne soit pas porté atteinte à l'intégrité de son œuvre ».

La conclusion du juriste fut simple : « on peut se demander si les autorités ont le droit d'interdire l'exposition ». Il expliquait : « les autorités judiciaires saisies de la dénonciation pénale déposée par un citoyen valaisan seraient en droit de prononcer le séquestre à titre provisoire. Mais, même en dehors de toute procédure pénale, les autorités administratives pourraient – si l'on admet que l'œuvre porte atteinte à la dignité humaine – faire retirer l'œuvre sur la base de ce qu'on appelle la « clause générale de police », un peu comme l'État peut interdire une manifestation qui troublerait l'ordre public ».

En fait, l'objectif du plaignant consistait à l'évidence à faire interdire l'œuvre, quelque soit la provenance légale ou non du fœtus. Ceci correspond aux propos du juriste. Le statut social du plaignant en dit plus sur sa motivation. Selon ce que la presse a révélé, qu'Adrien de Riedmatten n'est pas seulement historien, comme il s'était présenté ; il fut également membre des Jeunesses UDC du Valais romand et ancien membre du Comité référendaire contre la loi sur l'instrumentalisation des embryons humains. Son statut social déterminait l'aspect politique de son intervention dans la controverse. Avec la participation de quelques politiciens du SVP, la protestation se répandit et permit de faire circuler une pétition qui exigeait que le Musée de Berne élimine « immédiatement et définitivement » l'œuvre de Xiao Yu, que le propriétaire de l'œuvre, Uli Sigg, assurerait un enterrement digne du fœtus, et que les membres du comité de patronage de l'exposition donneraient des mots clairs pour répondre « à un art que la dignité humaine dédaigne ».

Pour le plaignant autant que pour le juriste, l'appel de l'interdiction de l'œuvre se basait sur la souveraineté de la dignité humaine. Sur le plan pénal, lorsque l'œuvre litigieuse pouvait être jugée comme une atteinte à la dignité humaine, la mesure de censure était ainsi justifiée, et cette mesure était établie sur « la base de ce qu'on appelle la 'clause générale de police', un peu comme l'État peut interdire une manifestation qui troublerait l'ordre public », pour reprendre les termes du juriste.

Évidemment, le retrait de l'œuvre, décision prise par la direction du musée, a été réalisé en contradiction flagrante avec le discours sur la liberté artistique, puisque la discussion des experts du symposium exigeait le retour immédiat de l'œuvre litigieuse chinoise.

3.3 Ambiguïté d'applicabilité de la loi : le cas de Paris

Dans le cas de Paris, d'entrée de jeu, l'œuvre de Huang Yong-ping est qualifiée par l'avocat de Beaubourg comme acte de cruauté : « il faut bien noter que la loi ne fait aucune distinction, aucune classification entre les animaux. [...] On ne voit pas en vertu de quel principe de sélection, de classification, les insectes seraient exclus de la catégorie des animaux, d'autant d'ailleurs que les abeilles (insectes domestiques) et même leurs essaims sont protégés en matière de vol d'abeilles¹⁵⁴ ». « D'ailleurs, rajouta l'avocat, si l'on imaginait le même projet avec d'autres animaux plus familiers tels chiens, chats et autres, la question se poserait avec encore plus d'acuité mais les principes en cause ne seraient-ils pas les mêmes?¹⁵⁵ ». Donc « le caractère artistique de l'œuvre cède le pas face à l'accusation de mauvais traitement aux animaux ; au regard de la loi, l'œuvre peut-être qualifiée d'acte de cruauté, et il serait inutile d'opposer à cette qualification une distinction – sans aucun fondement juridique – entre espèce animales, permettant par exemple d'exclure les insectes ; en outre, le cadre de l'opération, à la fois artificiel et appelant la contemplation, aggrave le cas au lieu d'en amoindrir la portée¹⁵⁶ ».

Cependant, l'avocat a également indiqué que « l'œuvre de Huang Yong-ping s'inscrit dans une tradition artistique occidentale au cours de laquelle sont présentés des animaux, ainsi : l'artiste Richard Serra a présenté en 1996 à Milan des animaux vivants dans des structures, l'artiste Kounellis a présenté des chevaux dans une galerie d'art à Rome, Vostell a présenté des oies en 1978 au musée d'Art Moderne de

¹⁵⁴ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 167.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

paris, Klaus Rinke a présenté des carpes dans des tables transformées en aquariums, Nam June Paik a présenté des poissons faisant partie d'une installation vidéo¹⁵⁷ ».

Le commissaire de l'exposition a d'ailleurs fourni l'interprétation symbolique de l'œuvre : « de façon philosophique, l'œuvre de Huang Yong-ping symbolise la nécessaire harmonie entre les races, les cultures, les religions en dépit des violences, des caractères et des cruautés propres aux natures terrestres. Les insectes présentés dans le vivarium organisé par l'artiste chinois Huang Yong-ping apprennent pendant la durée de l'exposition à se tolérer et à organiser une vie sociale en dépit de leurs natures contradictoires : scorpions, mille-pattes, scolopendres, apprennent à se supporter. Ils sont nourris avec d'autres insectes qui sont des cafards et des scarabées. L'ensemble est disposé dans une table en forme de tortue. La tortue est le symbole chinois pour la paix. Il s'agit donc d'une œuvre militante en faveur de l'harmonie entre les races et les cultures¹⁵⁸ ». L'avocat de Beaubourg a aussi confirmé : « attendu que cette œuvre comprend deux serpents, six lézards, six araignées, six scorpions, dix mille-pattes. Attendu que ces animaux placés dans un vivarium, organisé par l'artiste, offrent une vision, pendant la durée de l'exposition, de leur tolérance, de l'organisation de leur vie sociale, de leurs éventuels antagonismes...¹⁵⁹ »

Mais ces justifications ne sauraient contribuer à établir l'autonomie artistique dont l'œuvre de Huang Yong-ping aurait pu jouir, comme l'avocat l'a fait remarquer au Centre Pompidou : « le risque d'une poursuite judiciaire est donc grand, et qu'une poursuite pénale est même envisageable, avec toutes ses conséquences, notamment

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 172.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 157.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 177.

‘la comparution personnelle du Président devant la juridiction pénale saisie’¹⁶⁰ ». Selon l’avocat, « il serait préférable pour éviter ce risque d’adopter une solution intermédiaire entre abandon et maintien du projet, en n’en exposant que le concept¹⁶¹ ». Le commissaire a ainsi pensé à avoir recours aux photographies après une journée d’exposition, mais cette solution a été finalement refusée par la préfecture de Paris, selon « la réglementation en vigueur pour la présentation d’animaux dans un établissement ouvert au public ». Le fait est évident que l’autonomie artistique n’existait pas pour l’œuvre de Huang Yong-ping en raison de la qualification juridique de la nature de l’acte ; cette qualification a éclipsé le statut artistique de l’œuvre.

Ici, une nuance mérite d’être relevée. Évidemment, le cas de Paris démontre que l’œuvre chinoise ne jouissait d’aucune forme d’autonomie artistique. Cependant, comment comprendre la déclaration de l’incompétence de la part du Tribunal ? Il s’agit ici d’une sorte d’ambiguïté dans l’applicabilité de la loi qui se trouve dans la confrontation entre l’universalité de la loi et la singularité du cas. La Société Nationale de la Défense des Animaux (SNDA) avait demandé au Tribunal de Grande Instance de Paris d’intervenir pour interdire au Centre Pompidou de « procéder à la présentation litigieuse, sous astreinte de 100 000 francs par jour de retard¹⁶² ». La SNDA avait d’ailleurs cherché l’appui législatif dans la réglementation définie par le Code Rural. Cependant, le tribunal a jugé le Code Rural non applicable au Centre Pompidou, la SNDA se tournait alors vers le Code Pénal pour chercher un appui dans la législation française relative aux cruautés infligées aux animaux (article 511 du code

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 158.

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² *Ibid.*, p. 159.

pénal), à l'atteinte volontaire à la vie d'un animal (article 653 du code pénal), et aux jeux et attractions pouvant donner lieu à mauvais traitements aux animaux (décret du 26/3/1987).

Le tribunal s'est déclaré incompétent à la requête de la SNDA, en plaidant « l'absence de quelconques preuves ramenée par la SNDA d'antagonismes naturels entre les espèces mises en présence ». Selon le tribunal, la SNDA « ne saurait valablement obtenir en référé une mesure aussi grave que l'interdiction d'exposition de l'œuvre ». Finalement, le tribunal laissait à la SNDA la charge des dépenses de l'amende proposée par celle-ci, tandis que l'interdiction de l'exposition fut lancée par le tribunal administratif et la préfecture de Paris.

Nous voici dans un cas particulier où la loi est appliquée à deux niveaux différents. D'abord pour l'avocat de Beaubourg, la loi sert à définir l'œuvre en soi en tant qu'acte de cruauté ; puis pour le tribunal, la loi est supposée pouvoir déterminer non l'œuvre en soi, mais l'acte d'exposer cette œuvre. En d'autres termes, le tribunal ne saurait définir la nature de l'œuvre litigieuse dans la singularité du cas, mais il est supposé pouvoir se prononcer sur l'exposition de l'œuvre dans l'universalité de la loi. C'est ici que l'incompétence du tribunal montre toute l'ambiguïté de l'autonomie pénale de l'art. Pour le tribunal, si la loi ne saurait interdire ni l'acte de cruauté incarné dans l'œuvre, ni l'exposition de cette œuvre, ceci ne signifie pas que la loi a dit son dernier mot.

Cependant, dans le cas de Paris, il n'est même pas question d'autonomie de l'art, puisque l'œuvre de Huang Yong-ping n'en jouit tout simplement pas. Le même

constat se retrouve dans le cas de Berne, lorsque les autorités juridiques de Berne sont venues à la conclusion que la représentation de la violence n'était pas établie, que l'atteinte à la paix des morts ne s'établissait pas non plus puisque l'acte de l'artiste a eu exclusivement lieu en Chine et qu'il ne pouvait donc pas être jugé par le droit suisse. La controverse *Ruan* n'a donc pas eu de suite juridique. L'incompétence de la loi par rapport à *Ruan* met en évidence l'impossible autonomie de l'art, précisément, dans un cas qui relève du registre culturel. Lorsque le tribunal annonce son incapacité à intervenir, la plainte d'Adrien de Riedmatten fut transformée en discussion sur les conventions communes que les musées occidentaux sont supposés respecter : les limites du présentable en art et la liberté artistique. L'ambiguïté d'applicabilité de la loi réside dans la notion d'autonomie de l'art du point de vue de la loi, et non du point de vue de l'art. Notre démonstration ne consiste d'ailleurs qu'à une confirmation de l'impossible impunité de l'art pour les artistes chinois.

3.4 « La singularité » des œuvres d'art chinoises

En Occident, il existe « une portion d'espace social dépenalisé ou de conduites sociales qui, parce qu'elles se déclarent artistiques et symboliques, prétendent pouvoir échapper à la sanction juridique¹⁶³ ». L'autonomie de l'art se réclame de cet espace et l'impunité de l'art qui en est le fruit. Cependant, les trois cas étudiés ici témoignent que les œuvres extrêmes chinoises sont tout simplement exclues de cet espace dépenalisé, malgré toute leur portée artistique ou symbolique.

¹⁶³ *Ibid*, p. 283.

Comme nous l'avons vu plus haut, le caractère juridique des œuvres extrêmes chinoises est sous-entendu dans tous les débats touchant aux trois cas étudiés, et explicitement, les plaintes se réfèrent au Code Pénal. C'est ici que la liberté de l'artiste chinois est mise en question. Jacques Soullou a rappelé dans *L'Impunité de l'art* : « [qu'] ainsi que le stipule Kant dans sa deuxième *Critique*, la seule issue susceptible de sauver la notion problématique de la liberté de l'homme, soumis comme tout autre étant à l'enchaînement matériel des causes et des effets, est d'admettre qu'il peut s'y soustraire en obéissant à une autre causalité qui a pour seul support la loi et ses commandements¹⁶⁴ ». Si la loi a pour but d'établir la mesure universelle dans la vie civile, possède-t-elle la même compétence dans la sphère artistique ? Dans nos trois cas, l'essentiel des mesures de censure ne consiste-il pas à la restriction de la liberté artistique des artistes chinois par l'intervention juridique, en prétendant de se référer à la causalité de la loi ? Ou, en d'autres termes, les traditions et les conventions occidentales participent-elles à formuler cette causalité de la loi ?

Il est à noter, à l'exception d'une mesure d'autocensure à la 5^e Biennale, qu'un point commun dans les cas de Paris et de Berne consiste à la référence au Code Pénal pour porter plainte contre les œuvres chinoises. Il s'agit en effet de procès juridique qui sous-entend la prise de mesure d'autocensure dans le cas de Lyon.

Dans le cas de Berne, la plainte pénale visait l'atteinte à la dignité humaine. L'artiste, le commissaire, le musée et le collectionneur ont tous été attaqués juridiquement par le plaignant. La pétition réclamait explicitement que le Musée de Berne devait éliminer « immédiatement et définitivement » l'œuvre de Xiao Yu, en précisant qu'il

¹⁶⁴ Jacques Soullou, *op. cit.*, p. 183.

s'agissait d'« un art que la dignité humaine dédaigne ». Le Code Pénal était convoqué comme référence : pour « représentation de la violence » (art. 135 CP), « atteinte à la paix des morts » (art. 262 CP) et « violation de la loi sur la protection des animaux ». Selon certains juristes¹⁶⁵, l'œuvre *Ruan* ne pouvait même pas être mise au bénéfice de la protection du droit d'auteur, notamment du droit de l'artiste qui spécifie qu'il ne soit pas porté atteinte à l'intégrité de son œuvre.

Face à la plainte pénale, le collectionneur Uli Sigg a aussitôt exprimé son incompréhension : « si je comprends que cette œuvre choque, cette plainte est tout autant un choc¹⁶⁶ ». Il a d'ailleurs souligné : « d'après ce que j'en ai entendu, il (plaignant, Adrien de Riedmatten) milite dans une organisation pro-life fondamentaliste. Cela relativise peut-être la question¹⁶⁷ ».

L'œuvre *Ruan* s'exposait en fait dans une situation « contradictoire » : d'un côté, l'autonomie et la liberté de l'art sont des principes absolus chez les conservateurs ou les responsables qui s'attachent aux traditions et aux conventions occidentales et qui ont pour but de mettre en valeur l'autonomie et la liberté de l'art ; de l'autre côté, l'impunité de l'art qui dérive de la notion d'autonomie de l'art se heurte aux contraintes issues de ces mêmes traditions et conventions lorsqu'elles sont appliquées à une réalité non occidentale. Ce qui, bien entendu, relativise considérablement l'universalité de notions et de systèmes de valeur occidentaux. Dès qu'il y a

¹⁶⁵ Propos de l'avocat et maître-assistant à l'Université de Lausanne, Charles Joye. Recueillis par Denis Masméjan, dans l'article de Coen Lorette, « Le fœtus, la mouette et le censeur », *Le Temps*, n°2325, le 10 août 2005.

¹⁶⁶ Frédéric Koller, « Cette plainte est aussi un choc », *Le Temps*, n°2327, le 12 août 2005.

¹⁶⁷ *Ibid.*

déplacement du registre culturel, la notion d'autonomie s'évanouit, et la loi intervient comme recours éventuel. Cependant, dans les cas de confrontation culturelle, la loi rencontre elle-même ce type d'ambiguïté et son universalité, tout comme l'universalité de l'autonomie artistique, est à son tour mise à mal.

L'intervention juridique dans nos trois cas permet une lecture précise du rapport entre la loi et l'autonomie artistique occidentale. La discussion sur les limites du présentable en art et de la liberté artistique contribue à renforcer la notion d'autonomie de l'art du point de vue de l'art, non de la loi. Finalement, la référence au Code Pénal témoigne du statut non-artistique des œuvres extrêmes chinoises : elles sont renvoyées au crime, aux actes extrêmes, et dans le sens le plus aigu, à l'atteinte à la dignité humaine.

Du point de vue de la loi, l'incompétence déclarée par les autorités juridiques dans le cas de Berne, ainsi que par le Tribunal de Grande Instance de Paris dans le cas de Paris, dénote l'ambiguïté de l'applicabilité de la loi dans le domaine artistique, en particulier dans des cas relevant du registre culturel. Cela veut dire que le tribunal juridique n'arrive pas à juger de l'acte de l'artiste chinois et de sa liberté artistique. Cette ambiguïté est bien mise en évidence par Jacques Soullillou : « le problème ne serait pas celui du libre arbitre mais de l'identité et de la similitude sociale, autrement dit la loi ne peut condamner que ce qui lui ressemble¹⁶⁸ ». Nous pourrions ajouter, en ce qui en concerne, « de l'identité et de la similitude *culturelle* ». Il est en effet

¹⁶⁸ Gabriel Tarde, *Philosophie pénale*, chapitre 3, « Théorie de la responsabilité », cité par Jacques Soullillou, *ibid.*, p. 184.

important de rappeler que les plaignants tout comme les commissaires des expositions incriminées étaient d'accord pour que la loi prenne le pas sur le débat esthétique. Or les tribunaux, tout particulièrement le tribunal helvétique, se sont déclarés incompétents pour se prononcer sur les cas qui leur étaient soumis, faute de reconnaître cette « similitude culturelle » qui permet à la loi de s'exercer.

Dans son ouvrage *L'impunité de l'art*, Jacques Soulillou revient sur la crise de la *mimésis* pour questionner l'afflux de la représentation du crime dans l'art. Selon lui, « la théorie du sublime et l'esthétisation des hauts crimes dont elle permettait de réfléchir l'éclat préfigurent la criminalité intellectualisée que déploie la littérature du XIXe siècle, à laquelle le concept de criminalité antérograde allait donner un cadre, sinon légal, du moins savant¹⁶⁹ ». Dans certains cas, en effet, le sublime joue un rôle déterminant dans la représentation du crime et de la terreur : « le sublime est une esthétique du bourreau et du Prince, grands consommateurs de victimes¹⁷⁰ ». Cependant, ce même sublime disparaît dans l'art contemporain : « c'est le propre de l'avant-garde de se poser en bourreau d'un art et de la société dont il serait le produit, en même temps qu'en victime de cette société¹⁷¹ », car les procédures dites « appropriationnistes » matérialisent « le stade ultime de la crise mimétique, inaugurant un cycle criminalisation-victimation sans fin¹⁷² ».

Cependant, ce cycle de « criminalisation-victimation sans fin » est toujours pensé à l'intérieur du discours esthétique occidental qui cherche à défendre l'autonomie

¹⁶⁹ Jacques Soulillou, *op. cit.*, p. 263.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 260.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 241.

¹⁷² *Ibid.*, p. 235.

formelle et pénale de l'art. Ceci constitue le constat que Jacques Soulillou souligne d'entrée de jeu dans son ouvrage : « autonomie pénale et autonomie formelle ne coïncident de prime abord que du point de vue de l'art et non de la loi ». Mais les trois cas étudiés ici, mettent en évidence que ni l'autonomie formelle, ni l'autonomie pénale ont existé pour les artistes chinois. Malgré l'incompétence de tribunal juridique, le traitement sous l'angle juridique et les mesures de censure et d'autocensure dénotent l'impossible impunité des artistes chinois. Tous ces traitements prétendent faire référence à une certaine causalité « objective » de la loi, selon laquelle les œuvres extrêmes chinoises seraient condamnées en tant qu'actes extrêmes, au lieu d'être considérées comme des œuvres d'art. Dans le fond, cette causalité « objective » de la loi ne consiste-elle pas justement dans l'association de la cruauté à la culture chinoise ? Est-ce que l'ensemble des intervenants, de Paris à Berne en passant par Lyon, ne partagerait pas l'idée que Peter Studer, président du Conseil suisse de la presse, avait émis au moment du débat qui avait entouré l'exposition de *Ruan* : « un survol de l'art contemporain chinois, se doit d'inclure sa tradition de brutalité¹⁷³ » ?

¹⁷³ Caroline Zuercher, *loc. cit.*, p: 5.

CHAPITRE IV

LA CRUAUTÉ CHINOISE DANS L'IMAGINAIRE OCCIDENTAL

Dans le deuxième chapitre, nous avons tenté de démontrer qu'un horizon symbolique occidental participe à la définition de la nature des œuvres extrêmes chinoises. Le troisième chapitre, a mis en évidence le contexte socio-juridique occidental lors de l'exposition de ces œuvres, et comment ce même horizon symbolique s'incarnait en tant que partages symboliques à partir desquels les institutions occidentales bâtissent les confins des conventions et des traditions qui servent à délimiter la base éthique de la loi occidentale. Cependant, ce parcours esthétique et socio-juridique nous ramène à l'interrogation fondamentale qui semble révéler plus de la sphère imaginaire que de l'entendement rationnel : dans quelle mesure l'interprétation occidentale des œuvres extrêmes chinoises ne s'avère-elle pas comme la représentation du soi, de la culture occidentale, plutôt que de la représentation de la culture chinoise, de l'autre ?

Dans *L'Orientalisme*, Saïd a tenté de délimiter la nature du discours occidental sur l'Orient. Selon l'auteur, l'orientalisme n'est pas un simple thème ou domaine politique reflété passivement par la culture, l'érudition ou les institutions. L'orientalisme « n'exprime pas quelque infâme complot impérialiste « occidental » destiné à opprimer le monde « oriental » ». C'est plutôt « la *distribution* d'une certaine conception géoéconomique dans des textes d'esthétique, d'érudition,

d'économie, de sociologie, d'histoire et de philologie » ; c'est aussi « l'*élaboration* » non seulement d'une distinction géographique, mais aussi de toute une série d'« intérêts » de l'Occident, incarnés dans les découvertes érudites, la reconstruction philologique, l'analyse psychologique, la description de paysages et la description sociologique, etc. ; et enfin, c'est « une certaine *volonté* ou *intention* de comprendre, parfois de maîtriser, de manipuler, d'incorporer même, ce qui est un monde manifestement différent¹⁷⁴ ». La thèse de Saïd consiste à démontrer que « l'orientalisme est – et non seulement représente – une dimension considérable de la culture politique et intellectuelle moderne et que comme tel, il a moins de rapports avec l'Orient qu'avec « notre » monde¹⁷⁵ » : l'Occident. A partir de l'étude de nos trois cas, nous pouvons poser l'hypothèse suivante : en revisitant le discours et le traitement occidental des œuvres extrêmes chinoises aux niveaux esthétique et socio-juridique, notre étude est ramenée à l'horizon symbolique propre à l'Occident, où semblent se dévoiler des barrières qui empêchent de mettre en parallèle l'art extrême chinois avec la notion d'œuvre d'art occidentale.

4.1 Un regard imaginaire sur les œuvres extrêmes chinoises

De l'esthétique au juridique, le traitement des commissaires occidentaux des œuvres extrêmes chinoises témoigne d'une conviction sous-jacente et largement partagée dans la société occidentale : la cruauté s'assimile à la culture chinoise. Nous avons pu constater, dans le deuxième chapitre, comment cette idée est sous-entendue aussi bien

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 25.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

dans les discours des opposants que des défenseurs, formant une base éthique commune : la « commune humanité » ou le « bien commun » occidental. Cette association de la cruauté à la culture chinoise a grandement influencé le regard occidental sur les œuvres extrêmes chinoises.

Dans quelle mesure, alors, l'imaginaire occidentale sur la cruauté chinoise a pu intervenir dans les principes esthétiques dominant du monde de l'art occidental, pour transformer le statut d'œuvre d'art en actes extrêmes ? En quel sens, cet imaginaire a pu déformer la réception occidentale de ces œuvres au point de les éliminer du discours esthétique occidental et de les confier à la loi ? Evidemment, cet imaginaire fait fi de la réalité socio-historique chinoise, mais s'alimente d'un certain nombre de fantasmes qui collent depuis longtemps à l'image de la Chine et dans lesquels se mêlent étroitement attirance et répugnance.

Ce constat nous renvoie à l'ouvrage incontournable de Edward W. Saïd, *L'Orientalisme*. Père des études coloniales, figure littéraire dont les œuvres ont suscité de nombreuses controverses dans le monde occidental, Saïd a influencé profondément les études littéraires du XXe siècle en soulevant une transformation radicale du regard occidental sur l'Orient. Il s'agit en fait d'une reconsidération de l'épistémologie occidentale, dans nombre de domaines en sciences sociales, y compris littérature, anthropologie, science politique, études internationales, histoire, sociologie, etc. Dans le fond, les études de Saïd mettent au jour un long travail de construction de l'identité de l'Occident, incarné dans le discours et la littérature occidentale normalisée à travers l'histoire, pour souligner le fait que l'identité de l'Occident est en grande partie construite sur leur propre fantasme de l'Autre : c'est la

représentation occidentale de l'Orient qui a permis à l'Occident de concevoir sa propre identité.

Nous allons dans un premier temps revenir à *L'Orientalisme* de Saïd pour se demander pourquoi, dans nos trois cas, la cruauté chinoise a joué un rôle déterminant dans l'imaginaire occidental pour déterminer le sort des œuvres extrêmes chinoises exposées en Occident. L'étude de Saïd nous permet de saisir l'essentiel du travail du discours occidental sur l'Orient : traiter les œuvres extrêmes chinoises, c'est à la fois prendre position face à la culture chinoise. Inconsciemment ou implicitement, l'Occident se replonge dans ses vieux clichés et stéréotypes pour faire face à la cruauté mise en scène par les artistes chinois, et plus largement, la culture chinoise.

Dans un deuxième temps, nous ferons référence à deux grands auteurs occidentaux, Georges Bataille et Ernst Jünger, qui ont traité le sujet de la cruauté de la culture orientale dans leur œuvre littéraire. Pour Georges Bataille, écrivain et philosophe proche des thèses de Sade et de Nietzsche, c'est l'image du supplice chinois qui a introduit la dimension extatique et religieuse de la cruauté chinoise dans ses réflexions métaphysiques. Pour Ernst Jünger, auteur allemand qui a traversé le XXe siècle et réfléchi sur les guerres humaines, il s'agit du despotisme oriental, en tant que cruauté politique, interrogé dans son ouvrage *Le Nœud Gordien* (1970) qui traite des grandes rencontres guerrières entre l'Europe et l'Asie.

Les travaux des deux auteurs illustrent bien l'imaginaire occidental sur la cruauté orientale qui sous-entend le discours des responsables occidentaux sur les œuvres extrêmes chinoises étudiées dans ce mémoire.

4.2 La Chine dans l'imaginaire de l'Occident

4.2.1 Voyages, écritures, histoires

Selon Edward W. Saïd, la notion d'Orient a presque été « une invention de l'Europe, depuis l'Antiquité lieu de fantaisie, plein d'êtres exotiques, de souvenirs et de paysages obsédants, d'expériences extraordinaires¹⁷⁶ ». La Chine se retrouve ainsi dans la même perspective pour l'Occident.

Il est vrai que la Chine a su attirer et retenir l'attention de l'Occident dès leurs toutes premières rencontres. L'Occident semble séduit par les coutumes et les mœurs inconnues ou étrangères de la Chine. La littérature et les discours occidentaux contribuent d'ailleurs à consolider « l'idée que la Chine est un monde complètement différent du nôtre, voire opposé au nôtre »¹⁷⁷. Une image où la Chine est dans son ensemble un mélange d'étrangeté, d'esthétique et de cruauté, de délicatesse et de barbarie, de résignation et de violence, de sagesse et de naïveté ; dans cet imaginaire occidental, ces contrastes ne sauraient également être intégrés tel quel dans ses propres critères et catégories, alimentant de facto cet imaginaire jusqu'à nos jours. Ainsi, la cruauté est souvent assimilée à la culture chinoise et persiste dans le subconscient occidental.

¹⁷⁶ Edward W. Saïd, *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Éditions du Seuil, Paris, 2005, p. 13.

¹⁷⁷ Jean-François Billetier, *Contre François Jullien*, Éditions Allia (Petite coll.), Paris, 2006, p. 12.

C'est ce que Saïd voit comme une des sources de l'édification de l'Orientalisme, dans l'ordre de l'imaginaire : il s'agit d'un « style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre « l'Orient » et (le plus souvent) « l'Occident »¹⁷⁸ ». À partir duquel d'autres inscriptions plus historiques et matérielles participent également à la définition de l'Orient dans le regard occidental.

À travers l'histoire, la Chine a laissé l'image persistante d'une cruauté tangible qui est supposée exister avant tout dans son système de pouvoir, dans les pratiques quotidiennes de celui-ci à l'intérieur du corps social, et enfin, dans la nature intrinsèque des Chinois. Ces perceptions se ressentent dans les premiers récits des voyageurs occidentaux du XVI^e siècle, comme Galeote Pereira, un marchand portugais, dont « les mots [sur le système pénitencier chinois] si directs qu'il utilise alimentèrent les descriptions qu'on fit plus tard de la cruauté chinoise, un élément qui persista longtemps dans la perception occidentale de la Chine¹⁷⁹ », selon l'historien Jonathan D. Spence. Parmi d'autres, Gaspar da Cruz, missionnaire portugais du XVIII^e siècle, s'incline à croire que le « vice contre nature » est courant chez les Chinois et qu'il n'est aucunement condamné. Sarah Conger, donne une vue féminine de cet imaginaire et témoigne, au tout début du XIX^e siècle, d'une « sèche cruauté » des Chinois qu'elle a vécue comme « l'indifférence et le mépris manifestés à l'égard de ceux qui étaient dans la misère, une attitude engendrée par un mélange de peur et de respect des conventions¹⁸⁰ ».

¹⁷⁸ E. Saïd, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁹ Jonathan D. Spence, *La Chine imaginaire : la Chine vue par les Occidentaux de Marco Polo à nos jours*, Éditions de Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2000, p. 43.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 132.

Du côté de la littérature, une cruauté cachée, supposée plus subtile et sophistiquée dans la culture chinoise, est exploitée et retraduite par nombre d'écrivains occidentaux dans leurs récits aventuriers et exotiques, trahissant parfois la curiosité de l'Occident par rapport à une image de la Chine exotique et barbare, comme celle de la vie tranquille d'un peuple naïf et résigné, dans un régime despotique rigide et violent. La Chine est devenue ainsi une sorte de référence chez des écrivains occidentaux pour critiquer la société occidentale de la fin du XIXe siècle, comme le roman de Octave Mirabeau, *Le Jardin des supplices*. Étouffé par l'atmosphère sociale et politique alors dominante en France à l'époque de l'affaire Dreyfus, le personnage principal du roman se lance dans une aventure sans précédent qui se déroule dans une prison chinoise. La visite du jardin des supplices où le héros du roman est le témoin de la mise en œuvre de tout un mécanisme de châtements que l'auteur décrit comme une vérité brute et authentique afin de mieux faire ressortir l'actualité de la société occidentale, selon lui, hypocrite et décadente.

Depuis le XVIIIe siècle, dans les écritures occidentales, que se soient en philosophie, histoire et littérature, nous pouvons constater un déploiement complexe d'idées « orientales », comme celle du despotisme oriental, de la splendeur orientale, de la cruauté orientale, de la sensualité orientale, etc., soulignées par Saïd dans *L'Orientalisme*. Ces thèmes apparaissent et réapparaissent sous la plume d'auteurs occidentaux, jusqu'au point où « l'Orientalisme n'est jamais bien loin de ce que Denis Hay a appelé l'idée de l'Europe, notion collective qui nous définit, « nous » Européens, en face de tous « ceux-là » qui sont non européens ; on peut bien soutenir que le trait essentiel de la culture européenne est précisément ce qui l'a rendue

hégémonique en Europe et hors d'Europe¹⁸¹ ». En fait, la construction de l'identité de l'Orient permet à la culture européenne de se renforcer et de se préciser par rapport à l'Orient, que l'Europe prenait comme une forme d'elle-même ontologiquement différente, refoulée et inférieure. Cette procédure d'identification mène au résultat que l'orientalisme se concrétise en un « style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient¹⁸² » ; le discours devient une sorte de pouvoir informe pour définir l'identité de l'Autre.

4.2.2 L'époque contemporaine : la cruauté mise à nu

Historiquement normalisé, le discours occidental sur la Chine permet de mieux comprendre les images stéréotypées sur la Chine contemporaine, comme ce que Saïd a mis en évidence, non sans humour, par « la distinction entre savoir pur et savoir politique » : « il est très facile de prétendre que le savoir touchant à Shakespeare ou à Wordsworth n'est pas politique tandis que celui qui traite la Chine contemporaine ou de l'Union soviétique l'est¹⁸³ ».

Les événements historiques qui ont secoué la Chine du XXe siècle sont encore venus renforcer l'imaginaire occidental. La violence des différentes révolutions, de la guerre contre l'invasion japonaise, la guerre civile, puis la précipitation de la Chine dans les

¹⁸¹ E. Saïd, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸² *Ibid.*, p. 15.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 21.

années 50¹⁸⁴ à rattraper le retard économique par rapport au monde occidental, tout a contribué à fixer l'image d'une Chine contemporaine caractérisée par une sorte de brutalité, de violence et par un régime totalitaire. Dans un tel contexte socio-historique, les œuvres « extrémistes » des artistes chinois semblent répondre à une attente occidentale de dévoiler les aspects les plus enfouis de la société chinoise.

Mais le regard occidental sur la Chine contemporaine a considérablement évolué au cours des dernières décennies. La mondialisation et la présence toujours plus forte de la Chine dans l'économie mondiale ont fait en sorte que l'exotisme et l'aura de mystère qui s'attachait à ce pays tendent à se dissiper rapidement. L'esthétique de la cruauté sophistiquée et cachée, auparavant recherchée par les poètes et écrivains occidentaux, n'existe plus dans le regard actuel de l'Occident sur la Chine contemporaine : aujourd'hui, la Chine perd tout son « enchantement » de l'ancienne image d'une cruauté lointaine et équivoque. Comme dans nos trois cas, les œuvres extrêmes mettent directement en scène la cruauté et viennent quelque peu bousculer

¹⁸⁴ Référence à l'histoire contemporaine de Chine telle que présentée par le sinologue suisse Jean-François Billeter. Il propose de considérer la Chine contemporaine sous l'angle de la raison économique, permettant ainsi de considérer le monde du XXe siècle avec une certaine homogénéité. Le sinologue souligne l'importance de la raison économique en tant que rationalité autonome et supérieure qui s'est formée pendant le XIVe et le XVe siècle en Italie, avant de se répandre en Europe durant les siècles suivants. Cette rationalité se développe et évolue jusqu'à nos jours en passant d'abord par des périodes favorables pour la société humaine, pour s'acheminer depuis les deux derniers siècles vers une « inversion » ; la rationalité aurait dépassé son propre contrôle en soumettant le social et en lui dictant sa loi. Selon les propres termes de Jean-François Billeter, c'est « une réaction en chaîne non maîtrisée » depuis la Renaissance jusqu'à aujourd'hui, dominant le monde dans son ensemble, en devenant totalement immaîtrisable : « une rationalité plus rationnelle en quelque sorte ». Chaque pays réagit à cette raison économique de sa propre façon, en considérant ses dispositions matérielles et intellectuelles, y compris la Chine contemporaine. Jean-François Billeter, *Chine trois fois muette : essai sur l'histoire contemporaine et la Chine*, Éditions Allia, Paris, 2000.

l'imaginaire séculaire des Occidentaux sur la Chine, sans pour autant le rendre caduque. En ce sens les artistes actuels chinois qui mettent en scène la cruauté : « ne choquent plus, ils dérangent¹⁸⁵ ».

Nous avons vu qu'en Occident, les œuvres extrêmes des artistes chinois jouissent rarement de l'impunité artistique, oscillant dans une sphère ambivalente, entre la liberté de création et la soumission à la loi. En arrière plan du constant souci juridique que soulèvent pour les occidentaux les œuvres extrêmes chinoises, apparaît l'ancienne image de la Chine, toujours enfouie dans le subconscient des Occidentaux, à savoir l'association de la cruauté à la culture chinoise. Même si cette cruauté n'est plus la même qu'au XVIIIe siècle, cette association joue sans doute un rôle primordial dans tous nos trois cas étudiés.

4.2.3 Un discours du point de vue occidental

En fait, dans tous nos trois cas, le discours occidental sur les œuvres extrêmes chinoises s'avère plutôt comme une prise de position par rapport à la culture chinoise. Les œuvres extrêmes chinoises sont considérées, par les responsables occidentaux des expositions, comme la manifestation de la culture chinoise plutôt qu'œuvres d'art dans le sens occidental.

¹⁸⁵ Geneviève Breerette, « A Lyon, les révolutions individuelles des nouveaux artistes chinois », *Le Monde*, le 22 juillet 2004, p. 20.

En Occident, l'universalité de la notion d'art, les principes d'autonomie artistique et d'impunité de l'art, est remise en question dès qu'apparaît un décalage entre l'interprétation et l'appréciation des œuvres venant d'autres cultures. L'Occident dit vouloir interpréter ces œuvres à l'aide de la notion élargie (anthropologique) qu'elle a aujourd'hui de l'art, mais, en reprenant les termes de Saïd, ne vaudrait-il mieux pas dire que c'est dans une certaine *volonté* ou *intention* que doit s'entendre cette notion d'art élargie. Ou, en d'autres termes, un décalage semble se dégager entre la précipitation de l'Occident à établir l'universalité de la notion d'Art, et l'absence d'intérêt ou de capacité à comprendre la singularité de la culture des autres.

Posé en des termes plus clairs et plus simples, la volonté ou l'intention occidentale de comprendre ou d'interpréter les œuvres chinoises, dans nos trois cas en particulier, semble se focaliser autour d'un désir de renforcement de l'identité occidentale par les descriptions mêmes de ces œuvres. Ces descriptions constituent l'essentiel du type de discours que nous avons tenté d'esquisser, qui consiste à la nécessité de prendre une position par rapport à la culture des autres. En définissant préalablement les éléments fondamentaux de la culture des autres, par exemple de la culture chinoise, la cruauté devient un trait essentiel pour décrire celle-ci et pour délimiter la nature des œuvres extrêmes des artistes chinois.

Dans *L'Orientalisme*, Saïd essaie de tirer la notion de stratégie pour définir le problème rencontré par tout écrivain traitant de l'Orient : « comment l'appréhender, comment l'approcher, comment éviter d'être vaincu ou submergé par sa sublimité, son étendue, ses terribles dimensions. Celui qui écrit sur l'Orient doit définir sa

position vis-à-vis de celui-ci¹⁸⁶ ». Cette prise de position est manifeste dans nombre de discours occidental concernant la culture chinoise, dans la littérature comme dans le discours quotidien, particulièrement dans nos trois cas. Cependant, toujours selon Saïd, cette stratégie repose sur une sorte d'extériorité, c'est-à-dire « sur ce que l'orientalisme, poète ou érudit, fait parler l'Orient, le décrit, éclaire ses mystères pour l'Occident ». La cruauté dans la culture chinoise, ses descriptions ou les conclusions sur les œuvres extrêmes chinoises sont les fruits de cette extériorité qui est évidemment la représentation occidentale de la culture chinoise : c'est « la mise en scène très artificielle de ce dont un non-Oriental a fait un symbole de tout l'Orient¹⁸⁷ ».

La nature *extérieure* du discours occidental fait en sorte qu'il s'agit non d'une description « naturelle » de la culture chinoise, mais d'une représentation. Du niveau esthétique et artistique au niveau socio-juridique, cette représentation s'appuie sur des institutions, des traditions, des conventions et des codes d'intelligibilité. Aujourd'hui, l'un des effets paradoxaux du monde globalisé réside dans le fait que les stéréotypes culturels se renforcent davantage, et ce sont souvent des stéréotypes qui relèvent des descriptions négatives et défavorables.

Concernant la Chine contemporaine, les thèmes comme les révolutions communistes, le régime totalitaire, l'absence des droits de l'homme, le non-respect de la vie, etc., sont devenus des définitions omniprésentes de la société chinoise et de sa culture

¹⁸⁶ E. Saïd, *op. cit.*, p. 34.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 34.

contemporaine. Ceci empêche toute autre sorte d'interprétation ou de connaissance de la Chine, et tout argument qui consiste à dévoiler des aspects positifs de la Chine est renvoyé par l'Occident à une quelconque « propagande communiste chinoise ».

Historiquement, l'Orient fait rêver l'Occident et lui donne une référence identitaire. « En créant un Orient barbare, primitif, cruel, le monde occidental arrive à se définir comme une société civilisée, et ainsi de suite, établissant sa propre supériorité et dominance culturelle¹⁸⁸ ». L'Occident a besoin d'autoreprésentation à travers la représentation des autres. Cependant, ces deux procédures de représentation ne sauraient s'équilibrer dans le principe d'universalité que l'Occident a efforcé de chercher et construire en se basant sur ses anciens systèmes de valeur. La dualité entre universalité et singularité constitue l'énergie primordiale du mécanisme social occidental pour aller de l'avant ; or, notre monde globalisé ne permet pas à ce que les discussions sur les valeurs universelles s'enferment dans une société ou une culture donnée.

Si les responsables de la 5^e Biennale de Lyon ont réclamé un changement d'horizon symbolique pour présenter et apprécier les œuvres extrêmes chinoises, alors en parcourant nos analyses sur le discours et le traitement occidental, cette réclamation ne consiste pas à une simple recherche d'excuse : dans la volonté de présenter les œuvres extrêmes des autres, le monde de l'art occidental essaie de rétablir l'universalité de la notion d'art tout en particularisant la notion d'œuvre d'art, ou plus précisément, en re-délimitant le fondement du jugement esthétique occidental. Dans

¹⁸⁸ E. Saïd, *op. cit.*, p. 25.

le fond, une fois encore, l'identité de l'Occident se renforce à travers chaque occasion où l'identité d'autres cultures est remise en question par les symboles ou les valeurs présumés et distribués par l'Occident. Derrière l'ancienne image de la Chine, la recherche de l'Occident pour une culture lointaine de violence, de cruauté, de terrifiante sublimité, se transforme en établissement identitaire du soi. L'autoreprésentation propre de l'Occident est sous-jacente dans le regard occidental vers l'Autre, et par delà, se dégagent les limites d'un certain mécanisme symbolique de la pensée occidentale.

4.3 La cruauté orientale sous la plume de deux auteurs occidentaux

La lecture de Georges Bataille et de Ernst Jünger permet de donner un éclairage nouveau sur ce que nous pouvons comprendre de l'orientalisme de Saïd. En fait, la contemplation de Bataille sur l'image du supplice chinois et les écritures qui en découlent d'un côté, et de l'autre les réflexions de Jünger sur la notion de liberté et le despotisme oriental, confirment ce constat : l'image de cruauté est profondément enracinée dans l'esprit des écrivains occidentaux, et cette image figée a contribué à établir et à renforcer l'identité de l'Occident par rapport à l'Orient, et tout particulièrement par rapport à la Chine.

4.3.1 La cruauté chinoise dans la contemplation de Georges Bataille

Avant d'entrer dans les détails du discours bataillien, détaillons la contemplation de Georges Bataille d'une image prise au début du XXe siècle, à la fin de la Dynastie Qing d'un « supplice chinois » : il s'agit d'un jeune Chinois condamné à mort. L'homme qui aurait tenté d'assassiner l'empereur, fut condamné au supplice des *cent morceaux*, supplice réservé aux crimes les plus lourds. Le supplicié recevait une dose d'opium pour qu'il ne souffre pas pendant l'exécution, et ceci permettait également au supplice de se prolonger durant une certaine durée de temps. La croix était le support du supplice, sans aucun lien avec la croix du Christ. Ce que Bataille a contemplé dans l'image, c'est le pur simulacre du sacrifice, produit de l'imagination du penseur qui tente de s'identifier au sacrifice par son acte de contemplation. En s'assimilant au supplicié souffrant, Bataille arrive à faire de l'acte de contempler un sacrifice sans nom, et ainsi retourner au christianisme pour mieux le critiquer. C'est bien ce que Georges Didi-Huberman met en évidence dans *L'Image ouverte* : « [Bataille rejoue Nietzsche] en pleine connaissance du fait que Nietzsche lui-même rejoue, dans le christianisme, le *crucifié* : le dieu qui meurt¹⁸⁹ ».

En fait, dans la pensée de Bataille, la cruauté chinoise a joué un rôle important ; ce qu'il confirme lui-même dans *Les Larmes d'Éros* : « je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique (?) et intolérable. J'imagine le parti que, sans assister au supplice réel, dont il rêva, mais qui lui fut inaccessible, le marquis de Sade aurait tiré de son image : cette image, d'une manière ou de l'autre, il l'eût incessamment devant les yeux. Mais Sade aurait voulu le voir dans la solitude,

¹⁸⁹ Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 341.

au moins dans la solitude relative, sans laquelle l'issue extatique et voluptueuse est inconcevable¹⁹⁰ ».

Chez Bataille, la notion d'expérience intérieure joue un rôle cardinal, à partir de laquelle découle toute une série de thèmes qu'il retranscrit dans sa pensée radicale : « la vision de l'animalité », « la position de l'objet », « l'animisme », « le sacré et le profane », etc. C'est par une recherche de l'expérience extrême – « voyage au bout du possible » – que le regard de Bataille est dirigé vers l'image du supplice chinois et y trouve la clé de sa pensée : « ce que soudainement je voyais et qui m'enfermait dans l'angoisse – mais qui dans le même temps m'en délivrait – était l'identité de ces parfaits contraires, opposant à l'extase divine une horreur extrême. Telle est, selon moi, l'inévitable conclusion d'une histoire de l'érotisme. Mais je dois l'ajouter : limité à son domaine propre, l'érotisme n'aurait pu accéder à cette vérité fondamentale, donnée dans l'érotisme religieux, l'identité de l'horreur et du religieux [...]»¹⁹¹ ».

En fait, dans l'image du supplice chinois, le vrai poids des réflexions de Bataille ne consistent pas dans la coexistence des contraires, l'extase divine et l'horreur extrême, mais dans la vérité exposée : la mort mise à nu dans la photographie. La représentation photographique est devenue la présentation *in situ* de la mort, de la souffrance extrême. La contemplation de l'image pousse la notion d'expérience intérieure de Bataille vers sa radicalité, au bout du possible : il s'agit d'un regard inconsolable sur la scène de la mise à mort.

¹⁹⁰ G. Bataille, *Œuvres complètes, Les armes d'Eros*, Gallimard, Paris, 1970, p. 626.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 627.

L'image du supplice chinois a permis à Bataille de capturer l'instant juste de l'incarnation de la mort dans sa représentation. Un homme vivant, mis en morceaux ; ni fiction, ni imagination, la mort s'expose en tant que telle, dans son état le plus brut. Dans *L'Image ouverte*¹⁹², Georges Didi-Huberman a saisi l'essentiel du regard de Bataille : l'expérience des contrastes extrêmes de Bataille consiste en fait à une « définitive non-consolation ».

Ce constat nous permet de revenir au cas de Lyon, dans la 5^e Biennale de Lyon, la direction de la Biennale a jugé « non-présentables » les œuvres extrêmes du « groupe Cadavre ». Nous trouvons ici une résonance de la conclusion de Didi-Huberman : « l'exotisme n'a pas encore l'amplitude requise pour le faire. L'usage efficace de la viande humaine comme « art » peut toujours trouver une raison symbolique ou une tradition qui l'expliquent [...]»¹⁹³ Dans le fond, ces propos témoignent, de l'envers d'une même pièce : ce que Bataille entend par l'expérience extrême de l'horizon symbolique de l'Occident. La thèse de G. Didi-Huberman reste claire : malgré toute les tentatives de Bataille de se débarrasser de la vision chrétienne, sa contemplation de l'image du supplice chinois ne saurait que trahir, en fin de compte, son rapport au christianisme.

Aux moments de toucher le cliché par le regard, Bataille aurait voulu donner la fin de « toute histoire de l'érotisme et, par-delà, de toute histoire de l'art et de toute expérience ou théorie du visible¹⁹⁴ ». Du rapport de Bataille au christianisme, c'est

¹⁹² Georges Didi-Huberman, *L'Image ouverte*, coll. le temps des images, Éditions Gallimard, Paris, 2007.

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 326.

plus précisément « un rapport à l'expérience de la *conversion*, dont l'enjeu résiderait au point extrême de ce que serait une littérale [...] *imitation du dieu qui meurt*¹⁹⁵ ». Selon G. Didi-Huberman, le christianisme constitue le monde même par rapport auquel Bataille se situe constamment. En débutant sa thèse sur le fait que « le christianisme est la maladie constitutionnelle de l'homme », Bataille ne saurait que retourner à la vision chrétienne du dieu mort : il ne fait rien d'autre que de « rejouer l'image chrétienne – et plus exactement l'image christique – en s'arrêtant, en se fixant sur son seul moment de négativité¹⁹⁶ » : le supplice chinois.

Dans le regard de Bataille, le supplicié chinois sur la croix est assimilé à l'image du dieu qui meurt. Ce que Bataille a tiré de sa contemplation, c'est précisément le simulacre de la crucifixion qui se dépouille de tout le contexte photographique de l'image en y esquissant la présence de l'Autre en tant que pur concept. Entre le regard et l'atteinte de ce regard sur le cliché, il y a un travail qui se lance et se termine, à savoir l'acte même de la contemplation: « ce que Bataille a mené, au creux de sa propre « maladie constitutionnelle », son christianisme, fut, strictement, un travail d'*interprétation* : il a interprété le christianisme, en ce sens qu'il l'a *rejoué*, redramatisé, produisant une extraordinaire parodie dont on ne sait jamais – et telle est sa qualité – si elle fut volontaire ou bien subie, tragique ou bien comique¹⁹⁷ ».

Comment comprendre le regard inconsolable de Bataille, recherchant dans l'image du supplice chinois l'Autre dans le fantasme d'une cruauté religieuse ? La cruauté chinoise a joué sans doute des rôles différents dans la contemplation de Bataille et le

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 328.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 341.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 340.

regard que les directeurs de la Biennale de Lyon jettent sur les œuvres du groupe Cadavre, mais le point commun consiste à la présence de photographie en tant que médium ou support de la mise en scène de la cruauté chinoise. Tout ce travail d'interprétation ne saurait s'accomplir qu'à travers la représentation photographique. En fait, c'est l'imaginaire occidental qui, en composant ou décomposant la cruauté chinoise, se livre à un travail d'interprétation de la culture occidentale, pour la critiquer comme dans la pensée bataillienne, ou pour la défendre, comme dans le cas de Lyon.

4.3.2 L'Orient sous la plume d'Ernst Jünger

En nous éloignant de la cruauté religieuse du supplice chinois, telle que la voit Bataille, nous nous permettons maintenant de replonger dans l'histoire ancienne du mythe, où l'Asie fut pour l'Occident inscrite dans les sombres moments des Titans. Il s'agit d'une cruauté politique, le despotisme, que nous retrouvons dans le thème de l'ouvrage d'Ernst Jünger, *Le Noeud gordien*. Dans cet ouvrage, la cruauté orientale s'incarne dans l'arbitraire des despotismes, et la notion de liberté est devenue un trait fondamental pour distinguer les deux esprits culturels : occidental et oriental.

Depuis leurs premières rencontres dans l'antiquité, l'Asie et l'Europe se sont fait la guerre dont l'objectif final était la conquête de l'un et la défaite de l'autre. L'Ouest et l'Est se connaissent et se reconnaissent à travers l'histoire des guerres, où l'universalité de l'Occident s'en remettait à la seule épreuve de la conquête.

Le noeud gordien, symbole mythique d'une vieille prophétie promettant l'empire du monde, revient sous la plume d'Ernst Jünger pour illustrer la fatalité de cette rencontre entre l'Ouest et l'Est. « Qui saura défaire le noeud gordien ? », une telle voix retentit éternellement dans l'histoire. Ernst Jünger s'interroge en ces termes sur le coup d'épée d'Alexandre tranchant le noeud : « cet acte a quelque chose de fort et de convaincant ; il semble contenir plus qu'une réponse paradoxale à un oracle et au collègue de ses prêtres. Il symbolise toutes les grandes rencontres entre l'Europe et l'Asie. Le noeud renferme en lui la contrainte fatale, l'obscur implication des énigmes, l'impuissance de l'homme devant l'oracle¹⁹⁸ ».

Selon Ernst Jünger, cette fatalité, incarnée dans le coup d'épée d'Alexandre, s'illustre plutôt par la perpétuelle remise en question de l'esprit de liberté dans les rencontres de l'Occident avec l'Orient. Ce n'est pas l'affrontement de deux continents, mais de deux visions du monde, de deux esprits de liberté, de souveraineté, qui dialoguent dans l'histoire. Le noeud gordien renferme en lui le paradoxe que l'auteur du *Noeud gordien* a voulu mettre en évidence : dans quelle mesure, l'Orient est devenu la contrainte fatale de l'esprit de liberté de l'Occident ? Comment l'Asie, ce continent de l'infini, d'un autre soleil, qui mettait sa gloire et sa force à « ignorer la clémence », a pu résister à l'esprit libre de l'Occident qui se prétend « maître de l'Univers » ?

L'histoire de la rencontre entre l'Ouest et l'Est témoigne de ce paradoxe. Pour mettre en évidence l'essentiel de la rencontre entre l'Occident et l'Orient, le discours de l'auteur se fonde sur l'image de l'Orient despotique, où domine un esprit du pouvoir

¹⁹⁸ Ernst Jünger, *Le noeud gordien*, trad. Henri Plard, Éditions Christian Bourgois, Paris, 1970, p. 12.

politique qui ignore totalement la notion de liberté, ou qui interprète cette liberté de la manière la plus arbitraire et abusive possible. Dans le fond, l'auteur se demande si ce n'est pas une vérité que « tout pouvoir terrestre, fût-ce le plus grand, a son contrepoids » ? Dans ce flux et ce reflux qui maintiennent le rythme du monde, quelle est la valeur ultime que l'homme libre doit se poursuivre ? Sinon la liberté au sens occidental ? Entre l'esprit libre et le despotisme, une fissure profonde se révèle pour l'auteur, tel est le thème de l'ouvrage. Il s'agit de s'interroger sur deux puissances originelles et de savoir « si, dans ces affrontements, la destruction l'emporte, ou la fécondation mutuelle¹⁹⁹ ».

En retraçant l'histoire des guerres entre l'Ouest et l'Est, l'auteur a pu déployer une série de notions qui servent à décrire l'esprit de liberté de l'Occident, et par contraste, les caractéristiques du despotisme oriental. Le rapport du pouvoir à la liberté constitue le point central des arguments de l'auteur. Selon lui, l'Occident poursuit et respecte depuis toujours une liberté qui relève de l'ordre transcendantale. Faute de cette transcendance, l'Orient sombre dans une notion de liberté banale et barbare qui ne saurait se définir que par l'arbitraire.

Comme on le voit, il s'agit toujours de notions d'antinomie dans le déploiement de l'auteur : « la présence simultanée des inconciliables, le voisinage des traits nobles et des traits bas », qui constitue une énigme éternelle pour interpréter le rapport entre l'Occident et l'Orient. L'origine de la civilisation occidentale s'inscrit, selon lui, dans les lumières du mythe où l'épée d'Alexandre, « étincelle d'or », en tranchant le noeud

¹⁹⁹ *Ibid.*

fatal, éclaire « une nouvelle conscience du temps et de l'espace ». Chaque occasion où l'Ouest et l'Est se confrontent, dans l'histoire, c'est « l'ordre même [qui] est en jeu », comme « tout est remis en question ». Une loi plus ancienne, « celle des Titans », apparaît dans ces moments de confusion : « la victoire des Olympiens sur le vieux monde des Titans » fait ressortir la moitié bestiale de la nature humaine, celle des Titans, que l'Orient est supposé incarner.

Pouvons-nous dire que la préoccupation de l'auteur du *Noeud gordien* pour la liberté spirituelle de l'Occident participe encore d'une ancienne forme d'imaginaire de l'Occident sur l'Orient ? Nous retrouvons ici la thèse de Saïd : l'ouvrage de E. Jünger peut être lu comme une entreprise littéraire de reconstruction de l'image de l'Orient despotique. Ceci correspond bien au constat de Saïd, à savoir un discours qui adopte la stratégie de prise de position pour faire face à l'Orient : « comment l'appréhender, comment l'approcher, comment éviter d'être vaincu ou submergé par sa sublimité, son étendue, ses terribles dimensions. Celui qui écrit sur l'Orient doit définir sa position vis-à-vis de celui-ci²⁰⁰ »

Le Noeud Gordien illustre éminemment l'une des positions que l'Occident tient pour faire face à l'Orient. Jusqu'à aujourd'hui, la société occidentale regarde encore la Chine dans la même optique. C'est ainsi que les œuvres extrêmes chinoises ont été reçues en Occident, en tant que témoignage de la censure chinoise, marque d'un pays totalitaire que tout oppose au régime démocratique occidental.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 34.

La notion de liberté, valeur suprême de l'Occident, a été revisitée par l'auteur du *Noeud Gordien* à travers l'histoire des guerres entre l'Ouest et l'Est. Cependant, en reprenant nos trois cas de censure, comment ne pouvons nous pas nous interroger sur ce même esprit de liberté (liberté artistique, liberté juridique...), qui place sans cesse l'Autre dans des images fixes ? Même en mettant de côté les conditions socio-politico-juridiques, le traitement des œuvres extrêmes chinoises témoigne *ontologiquement* de la façon dont la société occidentale regarde, se représente la culture chinoise. Il faut en effet reconnaître que cette vision, qui a réussi à traverser l'histoire, est toujours à l'œuvre dans le regard de l'Occident sur l'Autre. En d'autres termes, ce regard occidental se construit, comme Jünger l'a bien mis en évidence dans son ouvrage, dans une série d'antinomies qui caractérise le rapport de l'Occident à l'Orient : curiosité et rejet, attirance et répugnance, ressemblance et étrangeté. Comme un voyageur occidental du XVe siècle l'a exprimé au sujet de la Chine²⁰¹ : « lorsqu'on entend parler de choses lointaines, elles semblent toujours plus extraordinaires qu'elles ne le sont en réalité. Or, ici, c'est tout l'opposé : la Chine est plus extraordinaire encore que ce que l'on peut en dire ».

Conclusion

Dans la Chine « extraordinaire ». Cette Chine lointaine et étrangère construite par l'Occident, la cruauté et l'horreur jouent un rôle fondamental. En fait, c'est cette étrangeté qui permet à l'imaginaire occidental de produire des fantasmes liés à l'exotisme de l'Autre. La cruauté interprétée respectivement par G. Bataille et E. Jünger prouve ce que Saïd a tenté d'éclairer : la thèse d'un Orient créé par l'Occident.

²⁰¹ Gaspar da Cruz, *Avertissement au lecteur*, Traité sur la Chine, 1570.

De la cruauté religieuse à la cruauté despotique, de l'expérience intérieure du philosophe à l'histoire des guerres de l'écrivain allemand, nous constatons que ce travail d'interprétation tente sans cesse de faire vivre et revivre le thème de la cruauté dans la culture de l'Autre, afin de mieux la distinguer de sa propre culture.

Cependant, la base de toute cette interprétation se fonde en grande partie sur les ressorts de l'imaginaire occidental, comme l'a bien mis en évidence Saïd. La contemplation de G. Bataille de l'image du supplice chinois a fait ressortir le fait que c'est la représentation photographique qui structure le regard du philosophe. On retrouve ici ce que l'on a appelé plus haut la « fausse coupure mimétique » du procédé photographique. En effet, dans les trois cas de censure étudiés, la photographie a remplacé les œuvres chinoises litigieuses. Mais en fin de compte qu'est-ce que cette substitution a révélé : les œuvres d'art, la cruauté chinoise, ou la représentation occidentale de la culture chinoise ? Ne s'agit-il pas en fin de compte d'un travail de définition identitaire similaire à celui que nous pouvons percevoir dans *Le Noeud Gordien* où l'Occident et l'Orient sont symétriquement définis par l'esprit libre et le despotisme ?

En revenant à nos trois cas d'art contemporain chinois, nous pouvons observer que du regard esthétique au regard juridique, jusqu'à l'imaginaire occidental, la réception des œuvres extrêmes chinoises en Occident se caractérise toujours par le déplacement du cadre artistique vers un cadre culturel dont la définition est relativement floue à saisir.

Les œuvres extrêmes chinoises ne sont pas traitées en tant qu'œuvres d'art, en revanche, le traitement occidental de ces œuvres révèle souvent les fantasmes de

l'Occident sur l'Orient, que nous observons à la loupe pour ainsi dire dans les écrits de G. Bataille ou de E. Jünger.

Au-delà de l'« orientalisme », au sens de Saïd, nous avons vu que la réception occidentale de l'art extrême chinois met au jour des fantasmes et des idéologies propres à l'Occident dans son rapport à l'Autre, pour qui l'exemplarité du Soi (l'universalité, la liberté...) passe toujours par le caractère extraordinaire de l'Autre (la cruauté, l'horreur, le despotisme).

CONCLUSION

Les œuvres extrêmes chinoises sont accueillies, reçues et traitées en Occident comme des actes extrêmes, et non comme des œuvres d'art. Pour le public occidental, l'association de la cruauté à la culture chinoise semble persistante et enracinée dans leur esprit, et les responsables des expositions eux-mêmes ne font pas l'économie de cette association.

Une contradiction traverse en effet le discours et les actes des médiateurs du monde de l'art contemporain occidental : d'un côté, on défend la notion d'art dans son principe d'universalité, l'Art à l'ère de la fraternité et de la globalisation ; de l'autre côté, les artistes non occidentaux ne peuvent prétendre au principe d'autonomie et d'impunité de l'art. Les trois cas étudiés dans ce mémoire fournissent de parfaits exemples de cette contradiction.

Le « déséquilibre implicite » évoqué par Sally Price pourrait être entendu dans le sens suivant : la notion d'art est universelle pour tous les peuples qui cherchent à s'exprimer d'une façon créatrice ou artistique, tandis que la notion d'œuvre d'art est réservée à un petit nombre de personnes, qui détiennent le pouvoir d'attribuer les valeurs à un quelconque objet (d'art) et de baptiser celui-ci en tant qu'œuvre d'art. Un fait est qu'en Occident, les objets d'art « autres » ont toujours besoin d'un « vernis civilisé » qui leur permet de s'élever du rang d'objets au rang d'œuvres d'art. Entre la définition d'*objet d'art* et la notion d'*œuvre d'art*, les frontières restent floues.

Cependant, dans l'étude de nos trois cas, ce même processus – d'objet d'art à œuvre d'art – n'existe plus. Il est clair que les œuvres extrêmes chinoises ne bénéficient pas, en dernière instance, du statut d'œuvre d'art ; en d'autres termes, il n'est pas question qu'un « vernis civilisé » puisse sauver ces œuvres chinoises de la censure.

La différence de traitement entre œuvres extrêmes occidentales et œuvres extrêmes chinoises, doit être recherchée du côté de l'imaginaire occidental qui a toujours associé la culture chinoise à la cruauté. Les œuvres extrêmes chinoises trouvent finalement leur intelligibilité par rapport à cette Chine « extraordinaire » (faite de despotisme et de cruauté) construite par l'inconscient occidental dès les premières rencontres entre l'Europe et l'Orient. L'Autre se conçoit dans une vision de la nuit, de l'animalité, de la barbarie, et le Soi dans la recherche des lumières, du sacrifice, et de la résurrection (fut-ce une recherche perverse comme celle de G. Bataille). Tout laisse donc croire que les œuvres extrêmes chinoises sont présentées en Occident afin de renforcer l'image que l'Occident se fait de lui-même.

À la fin du présent travail, nous voulons souligner le décalage entre les vraies connaissances que l'Occident possède sur l'actualité de la culture chinoise et de l'art contemporain chinois d'un côté, et de l'autre les anciens réflexes imaginaires que l'Occident adopte encore pour regarder et considérer la Chine. Les trois études de cas évoquées dans ce travail, illustrent éminemment ce décalage et mettent en évidence la persistance des anciennes images de cruauté que l'Occident associe à la culture chinoise.

Nous nous permettons de terminer notre conclusion en citant le sinologue Jean-François Billeter :

« (...) l'idée que la Chine est un monde complètement différent du nôtre, voire opposé au nôtre. (...) L'écrivain Victor Segalen me semble avoir joué un rôle dans son ultime cristallisation. (...) L'empire finissant deviendra pour lui 'l'Ailleurs' par excellence, un Ailleurs fascinant parce que réputé impénétrable. Il admet que l'exotisme, dont il se fait philosophie, est affaire d'imagination : 'Au fond, ce n'est pas la Chine que je suis venu chercher ici, écrira-t-il de Pékin, mais une vision de la Chine'²⁰² »

²⁰² Jean-François Billeter, *Contre François Jullien*, Éditions Allia, Paris, 2006, p. 9.

ANNEXE

ENTREVUE AVEC L'ARTISTE XIAO YU

HQ : He Qian

XY : Xiao Yu

Date : le 3 octobre 2005

Lieu : chez l'artiste

L'entrevue a débuté par la présentation de Xiao Yu de ses œuvres en performance, en vidéo et en installation (en forme photographique dans son ordinateur).

HQ : Après la présentation et l'explication de tes œuvres, peut-on aborder tes thèmes principaux, ou la question de ce qui est au centre de tes créations. Il semble que ces œuvres partagent des matériaux, des techniques, des manières et des formes d'une façon assez variée et hétérogène, alors existe-il une certaine cohérence, ou une problématique permanente dans ta création ? Ce sont bien « les règles » ?

XY : Oui, ce sont les règles, et l'histoire aussi qui font partie de mes thèmes préférés. L'histoire est souvent liée à notre mémoire, qui subit la transformation sous le temps présent. Pour moi, c'est la mémoire de ma génération – celle née dans les années 60.

HQ : Quant aux règles, penses-tu aussi à « transgression » ?

XY : Pour moi, il ne s'agit pas de « transgression », l'objectif est de créer des règles.

Le jeu des « règles » existent plus ou moins, mais sont constamment présente dans ma création. Comme les règles de la société existent déjà, et que l'homme est obligé d'y obéir, ce que l'artiste devrait faire, c'est de créer ses propres règles. C'est la définition des « règles » pour moi. Mais par la suite un problème surgit : comment va penser le public, puisque l'artiste se détache ainsi de l'imagination du public.

HQ : Alors lorsque tu crées tes règles, tu penses à les transgresser ?

XY : Regarde l'histoire de l'art occidental. Comment on comprend « l'art contemporain » ? C'est l'art de l'époque où se trouvait l'artiste. Comme la *Joconde* de da Vinci, elle constitua aussi une transgression par rapport à l'art de cette époque-là. Et les artistes cherchaient à transgresser, à chaque époque, les règles et les systèmes déjà établis par leurs sociétés et les conventions.

HQ : Pour toi, créer des règles, cela ressemble-il à un travail de recherche, comment structurer des matériaux ou composer des manières pour y dégager une certaine « précision » structurale qui exprimerait ce que tu recherches ? Principalement dans l'aspect technique ?

XY : Oui, cette précision...

HQ : Alors c'est aussi une transgression ?

XY : Non, ce n'est pas une transgression, mais de créer des règles. Je fais les règles moi-même, j'ai mes propres manières. Je ne veux pas suivre les règles déjà établies

par les autres. Oui, des artistes peuvent bien jouer avec des règles existantes, et ils en jouent avec excellence, surtout dans le contexte de mondialisation. Mais cela est un jeu dans les systèmes occidentaux. Quant à moi, j'aimerais créer mes propres règles qui soient tout à fait nouvelles et n'existent pas dans le monde occidental. Maintenant la situation est que les artistes chinois se trouvent plutôt dans la position d'être choisis (par le monde occidental), mais cela permet aussi une liberté.

HQ : Tu as parlé de notre actualité, surtout la mondialisation et cette situation d'être choisi, mais c'est vrai que cela permettrait aux artistes chinois de replonger dans la création à proprement dire, c'est une liberté de créer.

XY : Oui, exactement.

HQ : Comment résumes-tu tes œuvres ? Symboliquement, il semble que tu te crées des cages pour, par la suite, chercher à t'en libérer.

HQ : Oui, ce que je veux faire depuis longtemps, c'est de créer un nouvel art, ou bien établir un nouveau système d'interprétation, puisqu'il existe nombres de points aveugles dans le système ancien.

XY : Ton système d'interprétation, c'est une interprétation professionnelle ou une interprétation publique (populaire) ?

HQ : Professionnelle, mais l'interprétation du publique y fait également partie,

comme la dernière est un processus de distribution²⁰³.

XY : Mais en Chine, le contexte d'une nouvelle interprétation sur l'art contemporain n'existe pas encore. Je pense à la France, c'est le même cas, l'éducation populaire en art contemporain est aussi rare là-bas qu'ici. Cette absence du contexte d'interprétation professionnelle popularisée semble exister partout dans le monde ? Aux États-Unis par exemple, n'est pas le même cas ?

XY : Je ne suis pas assez familière avec ce qui se passe aux États-Unis. Mais pour ce qui touche à la Chine, le problème central, c'est le désir (le besoin), c'est le désir/besoin²⁰⁴ – on commence à s'avouer ce désir/besoin désir (le besoin). Que se soit l'intellectuel ou le paysan, leur désir est le même. Avant, le désir (le besoin) désir/besoin individuel devait obéir à la collectivité et à l'État ; mais depuis l'ouverture et les réformes, tout le monde peut exprimer ce qu'il veut, en arrivant même à voir des gens qui savent que leurs désirs existent, mais sans parvenir à les reconnaître. On dirait que la Chine d'aujourd'hui, tout serait possible, puisque la Chine est comme un grand laboratoire où manquent encore des systèmes homogènes et solides ; on y trouve toutes les formes de l'art, du plus gauche au plus droite, au plus religieux, etc.

HQ : Alors cela veut dire qu'en Chine, si tout est possible, c'est par le fait que l'on se

²⁰³ Je m'en doute un peu de cette traduction en « distribution », comme l'artiste veut aussi exprimer quelque chose à répandre ou à s'élargir.

²⁰⁴ Xiao Yu se sert d'un même terme de « *Yu Wang* » pour s'exprimer, mais ici il existe une ambiguïté : il faut distinguer le désir et le besoin. Pour l'artiste, il aurait voulu parler d'un besoin qui se transformera et se déborde (ou se mélange) en désir. Ici, on cherche à mettre ensemble le désir et le besoin avec parenthèses (en fait, *Yu Wang* est plus proche de désir).

prive de systèmes de références ?

XY : Oui, c'est la raison pour laquelle je veux établir moi-même les règles par mes œuvres, c'est comme faire une collection, et au fur et à mesure du temps, cela constituerait un système propre en soi. Si je pouvais le faire, ce serait une petite contribution à l'art contemporain chinois, mais c'est seulement mon rêve. Pour moi, je ne veux pas qu'on me voit comme un artiste qui joue avec les règles existantes avec une étiquette « américaine » un jour, et une étiquette « française » un autre. Ces étiquettes pourraient être attirantes, entraîneraient des profits immédiats, te permettraient d'être reconnu par l'Occident : tout ça aurait certainement un sens, mais pas de grand sens pour moi, maintenant.

HQ : Donc il te faut du temps pour que tes œuvres se placent dans un système, cela s'intégrerait aussi à ton thème d'histoire ?

XY : Oui, c'est mon rêve.

HQ : Alors, sais-tu lorsque ton système prendra forme ?

XY : Bien sûr que non ! C'est pourquoi j'aime voir cette image de l'art contemporain chinois : une marmite de bouillon toujours en préparation, soit un bon bouillon et tout le monde le partagera, soit dégoûtant et qu'on jettera. C'est un peu passif, mais cela est plus proche de la réalité, je trouve.

HQ : Mais comme il y a une cohérence d'idées dans tes œuvres, quelque soit le

bouillon bon ou mauvais, ce bouillon existe tout même comme témoignage de l'histoire.

XY : Tu veux dire la spécificité, oui c'est intéressant...

HQ : Alors pour l'œuvre de *Ruan*, la tête de fœtus et le corps de mouette, la nature des matériaux dont tu te sers...

XY : Ce n'est pas une préoccupation principale pour moi, c'est seulement des matériaux.

HQ : J'ai une autre question. Comme tu as parlé du public, alors tu devrais penser au public lors de tes créations, tu veux qu'il lise attentivement tes œuvres et que tes œuvres les poussent à réfléchir ?

XY : Oui.

HQ : Alors as-tu jamais imaginé si le public (par exemple le public occidental) s'affronterait un blocage en esprit par ton œuvre ? Comme celle de *Ruan*, car la forme est vraiment très « spéciale »... et ta volonté initiale de faire réfléchir se voit ainsi paradoxalement renversée ? As-tu jamais pensé à cela ?

XY : Non, mais en fait, si le public occidental est bloqué par mon œuvre, ça fait dégager les propres limites du système des connaissances occidentales : avant, ces limites se cachaient, maintenant elles deviennent manifestes. Peut-être les gens

occidentaux seraient un peu trop fragiles²⁰⁵ et ils ne connaissaient pas à quel point était leur fragilité : ils ne réfléchissent même pas pourquoi l'artiste a enlevé une telle partie ou l'autre des corps pour les composer ensemble d'une telle manière. Parce qu'ils n'arrivent pas encore à dépasser leurs propres limites, et sans des œuvres comme les miennes, ces limites se cacheraient encore peut-être...

HQ : Tu as vu les mêmes réactions chez le public chinois par rapport à la même œuvre ?

XY : J'ai exposé l'installation de *Ruan* dans un quartier chinois, et tout le monde venait voir. Ils trouvaient ça très intéressant (mais d'une façon comme celle de visiter une foire) et quelques-uns sont même arrivés à me demander si ce sont de vrais animaux qui avaient existé. Je leur demandais, avec curiosité, ce qu'ils pensaient ? ils pensaient que « oui » en considérant les objets dans les bocaux comme des animaux existant dans les mythes chinois. La vérité n'est pas importante pour moi, mon seul objectif est de faire réfléchir le public, ça me suffit. C'est pourquoi je m'intéresse au problème des « fausses interprétations ». Si l'œuvre a une seule interprétation, elle perdrait tous ses charmes en devenant une équation mathématique.

HQ : Mais le problème pour les Occidentaux, c'est peut-être que si l'œuvre était jugée trop cruelle, on ne voudrait plus l'interpréter...

XY : Il y a toujours des gens qui interprètent, sinon mes œuvres n'auraient pas paru à la Biennale de Venise, au Centre Pompidou, etc., elles sont interprétées et

²⁰⁵ Les termes de l'artiste.

collectionnées, tu vois.

HQ : Mais les interprétations occidentales semblent un peu différentes des nôtres, en Occident c'est plus métaphysique ?...

XY : En fait, je m'intéresse toujours à leurs interprétations au niveau métaphysique, et je voudrais les connaître plus en détail. Dans ma position, j'ai trouvé que cette œuvre a été reconnue et applaudie très vite en Occident, je n'y étais moi-même pas prêt. Alors le problème est comment ils considéraient cette œuvre : puisque étant artiste, je n'y avais pas mis une grande attention, mais les réactions dépassaient ce que j'imaginai... le public occidental est bien sérieux et il cherche à communiquer avec moi, comme Szeemann.

Dans le contexte de mondialisation actuel, si tes œuvres s'accordent aux systèmes de valeurs occidentaux, alors il [le monde occidental] t'accepte. Mais lorsque je voyageais à l'étranger avec mes œuvres, je voyais bien que dans des expositions personne ne tentait de lire vraiment mes œuvres et n'y projetaient pas les attentions qui toucheraient le point essentiel. Ce qui intéresse l'interprétation occidentale, c'est qu'il n'y a pas de telles œuvres en Occident : et c'est un peu le même destin pour les artistes japonais et coréens.

HQ : Tu penses au problème de limites lors de ta création ?

XY : Il n'y a pas de limites dans l'art, mais ici je veux dire relativement. Tu ne peux jamais toucher les limites, comme la vie elle-même est limitée. Ton existence est déjà

un miracle, tu peux faire tout ce que tu peux, mais tu ne peux pas dépasser les limites de tes propres capacités. Et les capacités d'un individu sont limitées...

HQ : Tu veux dire les capacités de mentalité ou de technicité ?

XY : Les deux. Tu ne sais jamais comment serait la vision du monde des gens futurs.

HQ : Mais, si l'on parle des limites morales (ou éthiques), qu'en penses-tu ?

XY : C'est les règles dont j'ai parlé au tout début de notre entrevue. Les règles étant des secteurs répartis dans tous les parts de la société, elles y font naître des cercles de gens de natures différentes. Chaque société a son propre système, occidental, oriental, alors lequel est ta référence ? Pour les Occidentaux, la présentation de cadavre est insupportable, alors comment voient-ils les rites funèbres des tibétains ? Puisque c'est quelque chose qui ne peut pas être évalué par le système occidental. Chaque nation et peuple a ses raisons d'être, comment peut-on dire que celui-ci a tort ou celui-ci a raison ?...

Et j'aimerais qu'on voit que dans mes créations je recherche toujours la beauté, le lyrisme²⁰⁶, comment faire face à la mort et à la vie, etc.

HQ : Je souhaiterais parler un peu d'imitation occidentale ou de représentation occidentale. Dans l'histoire de l'Occident, l'art serait toujours un processus de symbolisation ou de métaphorisation, la réalité et la représentation (ou la réalité et

²⁰⁶ C'est vrai si l'on prête un peu d'attentions à d'autres œuvres de Xiao Yu, on y découvre toujours un lyrisme mélancolique de forme mélangé avec la dureté de contenu...

l'illusion) se tiennent aux deux antipodes d'un même parcours. Tandis que pour ton œuvre, il semble que tu pousses l'illusion et la réalité chacune à sa propre limite controversée, et l'illusion se transforme en réalité et *vice versa*. On dirait que tu renverses dans une certaine mesure la modalité traditionnelle de la représentation occidentale. Si tu me permets de faire comparaison, je pense toujours au 11 septembre, illusion transformée en pleine réalité, catastrophe...

XY : Oui... c'est les médias qui créaient la distance entre l'homme et la réalité. Avec cette distance, la mentalité humaine change. Les médias nous permettent de voir des scènes extrêmes sans souffrir... Comme les souvenirs de la Grande Révolution Culturelle des années 70, tu vois que maintenant les gens en parlent avec moins d'émotions et moins de souffrances, ça a été esthétisé, on commence à oublier...

HQ : Ici, esthétiser ou distancer, ça fait partie de ton idée de l'histoire ?

XY : C'est plutôt de l'espace que du temps, comme le 11 septembre ; à la fin, cette catastrophe est consommée par le public comme dans un magasin. Mais pour ceux qui l'ont vécue, c'est incroyable...

Comme ce que nous venons de dire du 11 septembre, tout cela fait partie aux règles de société. Et ce que je veux faire, c'est ce qui est insupportable pour les gens ordinaires, pour leur pousser à réfléchir quels sont des problèmes de notre société et de la morale, qu'est-ce qui ne va pas bien dans les règles, etc. Aujourd'hui, en voyant qu'en Occident les gens prêtent une attention à mes œuvres et en discutent, je suis vraiment content : le résultat de la discussion n'est pas le plus important, mais c'est

l'intention qui compte.

HQ : Tu as jamais pensé à représenter la violence ?

XY : Non, je m'oppose à la violence.

HQ : A la fin, j'ai une petite question qui m'intéresse beaucoup : comment penses-tu de cette personne qui a porté plainte contre toi, Uli Sigg, et le musée ?

XY : (en riant) : Pour moi, c'est quelqu'un qui a joué un rôle un peu ridicule, pour faire scandale?! Ou pour se faire connaître ?

HQ : Qu'est-ce que tu fais maintenant ?

XY : Un projet avec quelques autres artistes et le commissaire Leng Lin, le titre du projet est « La politique étant forme pure ». Les œuvres ont été exposées en Australie et très vite elles ont été collectionnées.

HQ : Merci beaucoup de m'avoir accordé autant de temps pour cette entrevue !

BIBLIOGRAPHIE

Monographie

- Ardenne, Paul. *Extrême : esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Éditions Flammarion, 2006.
- Bertrand Dorléac, Laurence. *L'Ordre sauvage : violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2004.
- Billetier, Jean-François. *Contre François Jullien*, Éditions Allia (Petite coll.), Paris, 2006.
- Billeter, Jean-François. *Chine trois fois muette : essai sur l'histoire contemporaine et la Chine*, Éditions Allia, Paris, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. *L'Image ouverte*, coll. le temps des images, Éditions Gallimard, Paris, 2007.
- Heinich, Nathalie. *L'art contemporain exposé aux rejets : études de cas*, Nîmes, Éditions J. Chambon, 1998.
- Heinich, N. *L'art en conflit : l'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Éditions La Découverte et Syros, Paris, 2002.
- Jünger, Ernst. *Le noeud gordien*, trad. Henri Plard, Éditions Christian Bourgois, Paris, 1970.
- Price, Sally. *Arts primitifs ; regards civilisés*, trad. G. Lebaut, Paris, Éditions École nationale supérieure des Beaux-Arts (Coll. Espaces de l'art), 1995 (1989).
- Saïd, Edward W. *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Éditions du Seuil, Paris, 2005.

Soulillou, Jacques. *L'Impunité de l'art*, Éditions du Seuil, Paris, 1995.

Spence, Jonathan D. *La Chine imaginaire : la Chine vue par les Occidentaux de Marco Polo à nos jours*, Éditions de Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 2000.

Catalogue d'exposition

Barré, François. *et al. Hors limites. L'art et la vie. 1952 – 1994*, catalogue de l'exposition, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1994.

Fibicher, Bernhard. et Frehner, Mathias. *Mahjong : contemporary Chinese art from the Sigg Collection*, catalogue de l'exposition, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2005.

Prat, Thierry. et Raspail, Thierry. *et al., Partage d'exotismes*, catalogue de la 5^e Biennale de Lyon, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2000.

Thèse

Uzel, Jean-Philippe. *L'Exposition dans l'art contemporain*, thèse de science politique de l'Université Pierre Mendès France, Grenoble II, Institut d'études politiques de Grenoble, 1995.

Périodique et article

Bellet, Harry. « Diversité et vitalité de l'art contemporain en Chine », *Le Monde*, le 9 août 2005, p. 22.

Bobin, Frédéric. « Deux enfants perdus de l'avant-garde chinoise », *Le Monde*, le 26 juin 2000, p. 25.

- Bobin, F. « La Chine s'exhibe », *Le Monde*, spécial, le 22 septembre 2003, p. 2.
- Breerette, Geneviève. « Hors limites au Centre Pompidou : l'art au corps », *Le Monde*, le 21 novembre 1994, p. 19.
- Breerette, G. « A Lyon, les révolutions individuelles des nouveaux artistes chinois », *Le Monde*, le 22 juillet 2004, p. 20.
- Colonna-Césari, Annick. « Hors limites, l'art et la vie, 1952-1994 », *L'Express*, n° 2266, le 8 décembre 1994, p. 20.
- Dagen, Philippe. « Les formes et les causes du refus », *Le Monde*, le 19 avril 1997, p. 26.
- Donzé, Vincent. « Le « bébé-mouette » sème le doute », *Le Matin*, le 9 août 2005, p. 2.
- Donzé, V. « C'est le fœtus d'une fille », *Le Matin*, le 10 août 2005, page 2.
- Fei Da-wei, « Transgresser le principe céleste : dialogue avec le groupe cadavre », *Art Press*, hors série, mai 2001.
- Gauville, Hervé et Lebovici, Elisabeth. « Faire signe aux créateurs à l'autre bout de la planète », *Libération*, le 29 juin 2000, p. 39.
- Jouanno, Evelyne. « Huang Yong Ping : cultural differences and negotiation », *Flash Art*, été 1999, p. 114.
- Kirianoff, Laetitia. « La mouette accouche d'une souris », *La Liberté*, le 24 août 2005, p. 39.
- Koller, Frédéric. « Cette plainte est aussi un choc », *Le Temps*, n° 2327, le 12 août 2005.
- Lorette, Coen. « Le fœtus, la mouette et le censeur », *Le Temps*, n° 2325, le 10 août 2005.

Mulon, Joséphine. « Une parodie des musées ethnologiques », *La Croix*, le 25 août 2000, p. 14.

Piguet, Philippe. « Huang Yong Ping, Cultural differences and négociation », *Flash Art International*, Vol. 32 n° 207, juillet-août 1999, p. 51.

Rebetez, Alain. « Quand les musées lâchent les artistes », *L'Hebdo*, n° 33, le 18 août 2005, page 72.

Renwart, Marc. « Jean-Marie Gheerardijn : Le génocide comme expérimentation existentielle », *DITS : La violence*, n° 5, 2005.

Sarggenti, Melina. « Une tête de bébé greffée sur un corps de mouette », *Le Matin*, le 8 août 2005, p. 2.

Vedrenne, Élisabeth. « Ping, l'actualité rebondit », *Beaux Arts magazine*, n° 154, mars 1997, p. 27.

Wolf, Laurent. « Art contemporain. Plongée dans le labyrinthe des images et des symboles », *Le Temps*, n° 744, le 1 juillet 2000.

Zuercher, Caroline. avec la collaboration de Nicolas Zeitoun, « L'art, la mort et les lois », *24 heures Région La Côte*, 10 août 2005, p. 5.

Zuercher, Caroline. avec la collaboration de Nicolas Zeitoun, « L'art, la mort et les lois », *24 heures Région La Côte*, le 10 août, 2005, p. 5.

Internet

Jeremy Coote, présentation de *L'Art primitif: regards civilisés*, le siteweb des Éditions de l'Université Chicago, <http://www.press.uchicago.edu/cgi-bin/hfs.cgi/00/14729.cfl>.

Li Xian-ting, « Les principales idées de l'exposition Addiction à la plaie », source internet http://person.artron.net/show_news.php?newid=16419.

Qiu Zhi-jie, « À propos de l'exposition Post-sensibilité », source internet du site personnel de Qiu Zhi-jie, <http://www.qiuzhijie.com/html/writing/004.htm>.