



Open Library of Humanities



Part of the Ubiquity
Partner Network



Open Library of Humanities

The Encounter Between Asian and Western Art, 20th–21st Centuries

How to Cite: Shiyan, L 2020 Duchamp et la Chine. *Open Library of Humanities*, 6(1): 11, pp. 1–30. DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.452>

Published: 24 April 2020

Peer Review:

This article has been peer reviewed through the double-blind process of *Open Library of Humanities*, which is a journal published by the Open Library of Humanities.

Copyright:

© 2020 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Open Access:

Open Library of Humanities is a peer-reviewed open access journal.

Digital Preservation:

The Open Library of Humanities and all its journals are digitally preserved in the CLOCKSS scholarly archive service.

THE ENCOUNTER BETWEEN ASIAN AND WESTERN ART, 20TH-21ST CENTURIES

Duchamp et la Chine

Li Shiyan

Aix-Marseille Université, FR
shiyan.lee@gmail.com

L'article s'interroge d'une manière chronologique sur l'introduction de Duchamp en Chine, d'un moment latent après la Révolution culturelle puis aux moments patents à la seconde moitié des années 1980 et jusque dans les années 1990. Il donne une analyse contextuelle pour comprendre pourquoi Duchamp a pu jouer un rôle important dans le développement de l'art contemporain chinois. Il montre comment la stratégie du ready-made duchampien a été reçue par les artistes chinois en s'attardant sur l'exemple de Huang Yong Ping ; comment elle a été détournée au profit d'un combat pour lutter contre l'art traditionnel et académique ; comment le développement de l'art de l'installation et du ready-made amène l'art expérimental à son apogée dans les années 1990 au moment où les artistes chinois sont à la recherche d'une position culturelle et morale afin d'affronter les changements politiques, culturels et sociétaux liés au capitalisme international et à la mondialisation.

The article examines in a chronological order the introduction of Duchamp in China, from a latent moment after the Cultural Revolution to the more prominent moments in the second half of the 1980s and the 1990s. It gives a contextual analysis in order to understand why Duchamp was able to play an important role in the development of Chinese contemporary art. It shows how Duchamp's ready-made was received by Chinese artists by focusing on the example of Huang Yong Ping; how his ready-made has been diverted in favor of a fight against traditional and academic art; and how the development of installation art and the ready-made brings experimental art to its peak in the 1990s, when Chinese artists were seeking a cultural and moral position to face the political, cultural and societal changes related to international capitalism and globalization.

La Situation à la Fin des Années 1970

La question du rapport entre la pensée traditionnelle chinoise et la pensée occidentale n'est pas un débat neuf. Il s'est développé à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle. En 1919, en particulier, avec le Mouvement de la Nouvelle Culture du 4 Mai, les intellectuels affirmaient que la pensée traditionnelle chinoise, par ses seules vertus, ne pouvait sauver la patrie. Après la Révolution culturelle, la conscience de cette critique historique resurgit chez les intellectuels, conscience anéantie pendant la période de Mao. Ayant une grande soif de connaître le monde extérieur, ils recommencent à introduire la pensée et l'art de l'Occident en Chine. A la fin des années 1970, cinq revues importantes paraissent dans le milieu artistique : *Beaux-Arts* (美术)¹ en 1976, *Documentation des Beaux-arts étrangers* (国外美术资料)² et *Collection des Beaux-arts* (美术丛刊)³ en 1978, *Recherches en Beaux-arts* (美术研究)⁴ et *Beaux-arts du monde* (世界美术)⁵ en 1979. Celles-ci permettent plus ou moins aux théoriciens, aux enseignants d'école d'art, aux artistes et aux amateurs d'art de (re)faire connaissance avec l'art occidental, et de rattraper le temps perdu à cause du désastre. À la fin des années 1970, les bureaux éditoriaux de ces revues sont en général composés d'esthéticiens, théoriciens, artistes, éducateurs bien connus en Chine et beaucoup moins connus que leurs successeurs comme Wu Huang (巫鸿, 1945), Gao Minglu (高名潞, 1949), Li Xianting (栗宪庭, 1949)... dans le monde occidental. On y trouve Wang Zhaowen (王朝闻, 1909–2004), Jiang Feng (江丰, 1910–1982), Zhu Dan (朱丹, 1916–1988), Wang Qi (王琦, 1918–2016), Jin Weinuo (金维诺, 1924–2018), Chen Yongjiang (程永江, 1932–2014), Shao Dazhen (邵大箴, 1934)... parmi lesquels certains ont été emportés par le mouvement d'un art national

¹ Auparavant intitulée *Beaux-arts du peuple* (人民美术), cette revue mensuelle lancée par la China Artists Association (中国美术家协会) débute le 20 janvier 1954. Devenue bimensuelle en 1961, elle s'arrête en 1966 et reprend en 1976.

² Cette revue mensuelle a été lancée par l'École des beaux-arts de Zhejiang devenue aujourd'hui China Academy of Art (中国美术学院). A partir de 1980, elle porte un nouveau nom : *Collection des traductions des Beaux-Arts* (美术译丛).

³ La revue a été créée par la Shanghai People's Fine Arts Publishing House (上海人民美术出版社).

⁴ La publication est lancée en 1957 par la Central Academy of Fine Arts (中央美术学院), arrêtée en 1960, reprise en 1979.

⁵ Revue trimestrielle, lancée par la Central Academy of Fine Arts.

au service du peuple pendant la guerre sino-japonaise et la guerre civile. Ensemble, ils vécurent la longue période où l'art devait participer à la construction d'un régime socialiste qui promouvait les Campagnes des trois-anti et des cinq-anti (三反五反运动), le Grand Bond en avant (大跃进), le Mouvement anti-droitiste (反右运动), etc. Ce sont eux qui, juste après la Révolution culturelle, ont pris l'initiative de rétablir ou de créer ces revues consacrées à l'art. Ils ont joué un rôle incontournable pour la réintroduction et la rediffusion de l'art occidental en Chine dès 1976. Par quels moyens ont-ils reçu les informations provenant de l'Occident ? Qu'ont-ils lu ? Quels furent leurs choix ? Qu'ont-ils apporté à la génération suivante ? Malheureusement, à l'heure actuelle, il n'y a pas encore eu d'études approfondies consacrées à cette vieille génération très peu connue dans les recherches universitaires françaises.

L'un des premiers articles consacrés à l'art moderne occidental est celui de Shao Dazhen⁶, peintre et théoricien de l'art. Il est intitulé « Une brève introduction aux courants de l'art moderne occidental » (西方现代美术流派简介) dans lequel Shao écrit : « Le courant Dada hissa le drapeau du combat pour la destruction de la sensibilité esthétique. Le peintre Marcel Duchamp en 1917, envoya un urinoir, sur lequel était inscrit le nom de la propriétaire de l'usine qui l'avait produit, à la Société des artistes indépendants de New York. En 1920, il exposa une œuvre à Paris qui était une reproduction de la *Joconde* de Léonard de Vinci à laquelle il avait ajouté

⁶ Né en 1934, Shao Dazhen est professeur à la Central Academy of Fine Art depuis 1960. Entre 1955 et 1960, il fait ses études au Repin Academic Institute of Fine Arts en Russie. De 1957 à 1964, il publie des articles consacrés à l'art étranger dans les revues comme *Beaux-Arts* (美术), *Nouvelle observation* (新观察) et *Quotidien de la jeunesse de la Chine* (中国青年报). En 1961, il participe à la rédaction du manuel *Histoire de l'art européen* (欧洲美术史) commandée par le ministère de la Culture. Mais cet ouvrage ne verra le jour qu'en 1985. Il y assure l'écriture des chapitres « Histoire grecque et romaine antique » et « Histoire de l'art médiéval ». En 1979, il écrit une préface pour la publication de la traduction chinoise de l'ouvrage d'Herbert Read : *Histoire de la peinture moderne*. La même année, il participe à la création de la revue *Beaux-arts du monde* avec deux collègues de son établissement : Jin Weinuo et Chen Yongjiang. Ces deux derniers sont historiens de l'art. Spécialiste de l'étude des grottes de Dunhuang, Jin Weinuo est fondateur principal du département d'histoire de l'art au sein de l'Académie, tandis que Chen Yongjiang devient directeur adjoint du département d'histoire de l'art et de celui de la recherche et de l'enseignement consacré au monde étranger. De 1979 à 1984, Shao Dazhen est responsable éditorial de la revue *Beaux-arts du monde*. En 1984, il quitte cette dernière et rejoint la revue *Beaux-Arts*, en devient rédacteur en chef et le reste jusqu'en 1989.

une moustache. Il combina également des objets mécaniques pour en faire des œuvres d'art, par exemple, en mettant une roue de bicyclette sur un tabouret, et en la nommant *Roue de bicyclette*⁷. »

Publié au mois de juin 1979 dans la revue *Beaux-arts du monde*, l'article composé de deux parties paraît successivement dans les numéros un et deux de la revue. L'auteur y brosse à grands traits les différents courants artistiques occidentaux du néo-impressionnisme jusqu'à l'hyperréalisme en passant par le postimpressionnisme, le symbolisme, le fauvisme, le cubisme, le futurisme, l'expressionnisme, le dadaïsme, le surréalisme, l'art abstrait, le Pop art, l'art optique et l'art cinétique. Et le nom de Marcel Duchamp apparaît dans la deuxième partie de l'article, classé dans le courant du Dadaïsme. Shao présente d'abord le contexte historique de la naissance de Dada et sa pensée négativiste, et conclut que le mouvement Dada se manifeste à travers une attitude anarchiste et nihiliste en réclamant le divorce avec l'art et l'esthétique. Ces remarques, selon l'auteur, concernent aussi bien Duchamp que Miro, Picabia, etc. Il est difficile de vérifier la source du critique puisqu'aucune référence n'est mentionnée. On peut supposer que Shao a dû lire certains textes généraux provenant de l'Occident selon lesquels Duchamp et Picabia sont considérés comme membres du mouvement Dada. Or, on sait que l'auteur de *Fountain* disait ironiquement de son vivant préférer l'érotisme et se défendait de manifester la moindre inclinaison pour tous les autres « ismes »⁸.

Si les artistes chinois ne furent pas tout de suite attirés par Duchamp ou le mouvement Dada, c'est que les raisons étaient multiples. On peut en retenir principalement deux. La première tient au fait que les jeunes artistes voulaient avant tout se débarrasser du réalisme socialiste (社会主义现实主义) auparavant mis au premier plan par le Grand Timonier, pour répondre à un autre mot d'ordre politique

⁷ Shao Dazhen, « Une brève introduction aux courants de l'art moderne occidental (suite) », *Beaux-arts du monde*, 1979, n°2, p. 60–61. La traduction de l'ensemble des citations provenant des sources chinoises a été faite par l'auteur de cet article.

⁸ Néanmoins, on ne peut pas ignorer que l'esprit de Duchamp, à cette époque, se trouva en concordance avec celui des dadaïstes qui manifestèrent une révolte contre la tradition rétinienne de l'art tout en transgressant les frontières de l'esthétique. Voir : Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Paris, Flammarion, 2007, p. 166.

prononcé par Deng Xiaoping fin décembre 1978 : « Libérer les esprits, chercher les inspirations, chercher la vérité dans les faits, unir ensemble en regardant l'avenir » (解放思想, 开动脑筋, 实事求是, 团结一致向前看).⁹ L'art n'est plus un médium au service de la lutte des classes, mais un moyen pour la recherche de la vérité et de l'authenticité (真实). Et le retour au réalisme académique est le moyen incontournable qui doit permettre aux jeunes artistes de représenter honnêtement le récit historique. Le réalisme académique contribue aux deux courants principaux de cette époque de renouveau : celui des cicatrices (伤痕美术)¹⁰ et celui du réalisme rural (乡土写实). Le premier consiste à décrire le désastre et le traumatisme causés par la Révolution culturelle, tandis que le deuxième exprime une dimension humaniste à travers les représentations de personnes ordinaires comme les nomades, les paysans, etc. Cette recherche de la vérité (真理) est stimulée par une exposition intitulée *Peinture française de paysages ruraux du XIX^e siècle* (法国十九世纪农村风景画展览) en 1978. Ce fut la première exposition consacrée à l'art occidental depuis 1966. Les jeunes artistes et le public, habitués à un réalisme socialiste accompagné des critères bien connus : « éminent, grandiose, absolu ; rouge, lumineux, brillant » (高大全, 红光亮), découvrent la représentation naturelle et réelle du paysan dans des atmosphères en général plutôt sereines. Et l'emploi du style réaliste académique, d'ailleurs enrichi par l'hyperréalisme américain, est comme l'un des moyens les plus convenables, dans un premier temps, pour exprimer les « cicatrices » causées par le désastre, puis dans un deuxième temps, pour représenter une dimension de l'humanisme (人道主义) afin d'aspirer à la vérité (追求真理).

La deuxième raison du désintérêt pour l'auteur du *Grand Verre* est que cette recherche de la vérité est accompagnée d'une aspiration ardente à une liberté d'expression nourrie par un engagement subjectif, revendiquée notamment par le groupe des Étoiles (星星画会). Entre 1979 et 1980, ce groupe rassemble une

⁹ Deng Xiaoping, « Discours de clôture du colloque sur les travaux du Comité central » (中共中央工作会议闭幕会上的讲话), le 13 déc. 1978. *People.cn*, <http://cpc.people.com.cn/n/2014/0512/c69113-25005295.html> consulté le 5 janv. 2019.

¹⁰ Le courant a été inspiré par une nouvelle de Lu Xinhua (卢新华) intitulée *Cicatrice* (伤痕) qui révèle la souffrance et la tristesse causées par la Révolution culturelle.

vingtaine de personnes n'ayant pas le statut d'artiste¹¹ et qui déclare : « Nous prenons la connaissance du monde avec nos propres yeux, nous participons au monde avec nos propres pinceaux et nos propres couteaux de sculpteurs¹². » Le fait de s'exprimer avec les pinceaux et les couteaux témoigne qu'il n'est pas question pour l'instant d'abandonner les médiums traditionnels, que ce n'est pas non plus le moment de se révolter contre la tradition rétinienne de l'art. Ont-ils lu l'article de Shao ? Ont-ils aperçu le nom de Marcel Duchamp ? Ont-ils pu saisir les enjeux des œuvres décrites par Shao ? La réponse est non : du moins, au regard des œuvres exposées (sous forme d'huile sur toile, d'aquarelles, de lavis, de gravures sur bois, de sculptures sur bois), on peut constater qu'avant tout ce sont le réalisme, le naturalisme, l'impressionnisme, le fauvisme, l'expressionnisme abstrait, le surréalisme, etc. qui sont considérés par les membres du groupe comme « un langage nouveau... pour dialoguer avec le monde¹³ ».

S'agit-il d'un langage vraiment nouveau ? Oui et non. Oui, parce que pour certains qui ne connaissent même pas Kandinsky, Picasso et Matisse, c'est totalement nouveau¹⁴. Non, parce que presque tous les courants modernes occidentaux

¹¹ Beaucoup d'entre eux travaillaient dans des « unités » (单位, entreprises d'État), et exerçaient cependant des petits métiers touchant plus ou moins au domaine de l'art : Huang Rui (黄锐) travaillait dans une usine de fabrication de cuir, mais il était en même temps rédacteur artistique pour la revue *Beaux-Arts* ; Ma Desheng (马德升) était dessinateur industriel dans une usine mécanique ; A Cheng était rédacteur temporaire pour le magazine *Livres du monde* ; Qu Leilei (曲磊磊) travaillait pour le département éclairage de la Télévision centrale chinoise. Li Yongcun (李永存), alias Bo Yun (薄云), venait juste de réussir son concours pour entrer dans le cycle supérieur du département d'histoire de l'art de l'Académie centrale des beaux-arts, et était également membre du comité scientifique pour la revue non-gouvernementale *Terre fertile* (沃土). Voir l'ensemble de l'histoire de ce groupe dans l'ouvrage de Lü Peng, *Histoire de l'art chinois du XX^e siècle*, Paris, Somogy, 2013, p. 495–498.

¹² Wang Keping (王克平), « Utiliser nos propres yeux pour connaître le monde, employer nos propres pinceaux et nos propres couteaux de sculpteurs pour participer au monde », *Artron.Net* (雅昌艺术网) https://news.artron.net/20121231/n295734_1.html: « 用自己的眼睛认识世界, 用自己的画笔和雕刀参与世界 ».

¹³ « Points de vue des artistes de l'exposition du groupe des Étoiles » (星星画展作者的艺术观), *New Arts* (新美术), janvier 1981, p. 39.

¹⁴ Certains membres ne connaissaient même pas Kandinsky, Matisse ou Picasso. Voir Lü Peng, *Histoire de l'art chinois du XX^e siècle*, op. cit., p. 498. Certains se réclament de l'influence de Picasso, Matisse, Kollwitz et Beardsley. En même temps, ils se sont également inspirés de la philosophie existentialiste, du théâtre de l'absurde, de la poésie lyrique provenant de l'Occident, et aussi des ouvrages traditionnels chinois, interdits pendant la Révolution culturelle, comme *Classique des montagnes et des mers* (山海经), *Les Chants de Chu* (楚辞). Voir : Zang Honghua (臧红花), « A propos des Étoiles » (关于星星), *Artintern* (艺术国际), <http://review.artintern.net/html.php?id=49304> consulté le 8 janv. 2019.

(l'impressionnisme, le postimpressionnisme, l'expressionnisme, le fauvisme, le cubisme, le futurisme, le dada et le surréalisme) avaient déjà été introduits en Chine dans les années 1920 et 1930 grâce aux jeunes artistes revenant le plus souvent de France où ils avaient étudié, ou du Japon qui servait de médiateur dans ce transfert. Mais l'ensemble de cet apport moderne occidental n'avait pas pu trouver un terrain favorable pour se maintenir à cause d'une Chine souffrante emportée par les guerres. C'est seulement après la Révolution culturelle que les formes modernes occidentales sont reprises par les membres du groupe des Étoiles pour défier avec détermination les critères moraux idéologiques, politiquement engagés, profondément assimilés dans l'ensemble du pays depuis les années 1930. A cause de cette longue rupture, la plupart des membres du groupe des Étoiles n'ont aucune conscience du fait que leur démarche puisse renouer avec celle de leurs prédécesseurs¹⁵, enfouie au cours de l'histoire pendant une quarantaine d'années.

En tout cas, pour les membres des Étoiles, les sources d'inspiration ne viennent ni de Duchamp, ni de Dada, mais des artistes dont les noms sont déjà apparus en Chine dans les années 1930 : Kandinsky, Cézanne, Picasso, Matisse, Kollwitz, etc. Le fameux slogan du groupe des Étoiles : « Kollwitz est notre bannière, Picasso est notre précurseur » (珂勒惠支是我们的旗帜, 毕加索是我们的先驱) atteste que l'on peut enfin avoir la liberté de s'exprimer. Les artistes-étoiles, que cela soit conscient ou non, se sont remis dans le cours d'une histoire mondiale afin de restaurer le pont entre l'Occident et la Chine, plus ou moins rompu pendant une quarantaine d'année. Les techniques non réalistes utilisées par les artistes-étoiles suscitent également de grands débats : certains applaudissent, tandis que d'autres jugent qu'ils sont trop éloignés de la morale communiste. Dans un tel contexte où ils peuvent à nouveau exprimer leurs ressentis, le ready-made de Duchamp ne peut pas trouver un écho favorable.

¹⁵ Voir la démarche de ces prédécesseurs décrite par Lü Peng : « Art, tendances et rencontres modernistes », *Histoire de l'art chinois au XX^e siècle*, op. cit., p. 162–201.

Les Années 1980

1) Rauschenberg, Passeur du Readymade

La double exposition (Pékin-Lhassa) de Rauschenberg, notamment celle qui a eu lieu au National Art Museum of China (中国美术馆), a joué un rôle relativement important dans l'histoire de l'art en Chine. Rauschenberg est qualifié de néo-Dada, cependant ce terme ne fait référence ni aux démarches d'Hugo Ball, ni à celles de Tristan Tzara, mais au readymade de Marcel Duchamp. En ce sens, on peut dire que Rauschenberg joue un rôle de passeur du readymade en Chine. Ce qu'il introduit en Chine n'est pas un pur readymade duchampien qualifié plus tard d'art conceptuel, mais un readymade plus accessible avec une utilisation prolifique d'objets du quotidien comme dans sa série *Kabal American Zephyr* (1981–83/1985/1987–88) dont quelques pièces ont été présentées pendant l'exposition. L'artiste américain montre la possibilité de travailler un médium à partir de reproductions de tableaux célèbres (*Japanese Clayworks*, 1982/1985) et d'employer une technique mixte, comme dans sa série *Chinese Summerhall* (1982–84) composée de photographies prises par l'artiste dans diverses régions de la Chine, découpées et réassemblées pour former un assemblage mesurant 30m de long, et présenté sur un mur cintré dans une salle circulaire du musée. On remarque également l'utilisation de plusieurs télévisions qui sont disposées dans la salle d'exposition. L'une d'entre elles présente la vie et le travail de l'artiste américain, tandis que les autres montrent ses activités autour du projet ROCI (Rauschenberg Overseas Culture Interchange) dans les autres pays et aux États-Unis.

En 2009, le critique d'art Li Xianting considère que la démarche de Rauschenberg offrait aux artistes chinois une manière d'échapper à l'idéologie, et qu'à partir de ce moment-là, et pour cette raison, de nombreux artistes commencent à « jouer » avec le readymade¹⁶. Quant au critique d'art Gao Minglu, il affirme que ce fut l'une des expositions occidentales les plus « excitantes » aux yeux des artistes chinois, malgré le travail déjà dépassé de Rauschenberg : « Dans une circonstance spécifique,

¹⁶ Propos recueillis par Hiroko Ikegami, « Roci East: Rauschenberg's Encounters in China », *East-West Interchanges in American Art: A Long and Tumultuous Relationship*, in Cynthia Mills, Lee Glazer et Amelia Goerlitz (éd.), Smithsonian Institution Scholarly Press, 2012, p. 176–189.

déclare Gao Minglu, ce genre de vieille “bricole” (玩艺) des années 1960 est devenu une nouvelle chose (新东西). Ainsi apparurent très vite des “petits Rauschenberg” (小劳生柏)... En fait, avant cette exposition, étaient déjà apparues des œuvres qui rassemblaient des matériaux et des objets. Aller vers cette étape était inévitable et cette exposition ne fut qu'un catalyseur occasionnel¹⁷. »

Il est intéressant de noter que sous la plume de Gao, Rauschenberg ne joue qu'un rôle de catalyseur, comme si les bombes étaient disposées, et qu'il suffisait d'allumer la mèche pour déclencher l'explosion ; comme si tôt ou tard, les artistes chinois avant-gardistes devaient adopter la démarche de l'assemblage dans laquelle l'utilisation d'objets du quotidien jouerait un rôle essentiel. Par quel chemin les artistes sont-ils arrivés à ce stade ? Pour aborder cette question, il faut d'abord élucider le sens des mots « circonstance spécifique » dans la phrase de Gao.

Cette circonstance spécifique est particulièrement marquée par la Fièvre culturelle (文化热) due à des débats virulents dans le milieu intellectuel. Face à la modernisation (现代化) et à la globalisation (全球化)¹⁸, l'intelligentsia trouve qu'il est urgent de repenser et critiquer les caractéristiques de la culture traditionnelle, en particulier celles de la culture confucéenne afin de réformer le terrain chinois en empruntant la démocratie et la science de l'Occident. Elle envisage de casser le cadre idéologique de la recherche dans les sciences humaines afin de favoriser des études sur l'histoire culturelle dans un esprit nouveau de liberté¹⁹. On peut citer le fameux penseur et esthéticien Li Zehou (李泽厚) qui propose une méthode qui repose sur deux principes : « les enseignements de l'Occident comme fondement constitutif, ceux de la Chine comme pratique fonctionnelle » (西体中用)²⁰ pour d'un côté exiger

¹⁷ Gao Minglu (高名潞), « Le mouvement artistique en 1985 » (85'美术运动), in Jia Fangzhou (贾方舟, éd.), *Époque de la critique, textes essentiels des critiques d'art chinois à la fin du XXe siècle* (批评的时代: 20世纪末中国美术批评文萃), volume II, Guangxi, Guangxi meishu chubanshe, 2003, p. 42–58, cit. p.52.

¹⁸ Au contraire de la France, les mots comme « globalisation » ou « mondialisation » ont une teinte positive qui représente un esprit nouveau et ouvert sur le monde.

¹⁹ Voir l'ouvrage de Ma Licheng (马立诚), *Huit courants de la pensée sociale dans la Chine contemporaine* (当代中国八种社会思潮), Pékin, Social Sciences Academic Press (CHINA), 2012.

²⁰ L'origine de cette formule vient de l'historien Li Shu (黎澍). Traduction d'Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 2007, p. 618.

une réforme politique et, de l'autre côté, s'opposer à une occidentalisation complète (全盘西化).

Cette circonstance n'est plus celle des années précédentes où les artistes exprimaient leur souffrance passée (l'Art des cicatrices), s'enthousiasmaient pour un réalisme rural, ou encore extériorisaient leurs émotions, mais une occurrence dans laquelle les artistes prétendent assumer le rôle de penseur voulant dépasser la critique sociale et politique au profit d'une réflexion culturelle et philosophique. Certains choisissent un style de peinture dite rationnelle (理性绘画)²¹ pour atténuer le sentiment personnel en insistant sur la communauté humaine (人的共性), tandis que d'autres épousent le courant dit « élan vital » (生命之流)²² pour exprimer leur exaspération, leur volonté de travailler par l'intuition et d'exalter la spontanéité. Les premiers utilisent un langage plutôt moderne et utopique en alternant en général les styles du réalisme, de l'hyperréalisme et d'une figuration surréaliste²³, tandis que les deuxièmes sont à la recherche des formes primitivistes en adoptant une position antimoderne²⁴.

Parallèlement, juste avant la rétrospective de Rauschenberg, il y a aussi un grand débat autour de la peinture traditionnelle chinoise suite à la parution d'un article intitulé « La peinture chinoise est à bout de ressources » (中国画已到了穷途末日的时候)²⁵ rédigé par le critique d'art Li Xiaoshan (李小山) qui conclut que la mission des artistes ne consiste plus à reprendre l'héritage traditionnel, mais à mener un mouvement novateur capable de faire époque (划时代)²⁶. Le débat ne fait qu'enfoncer le clou de la remise en question de la pensée traditionnelle chinoise et de la première expression d'une modernité chinoise dans les années 1920, en

²¹ Les artistes sont issus du Groupe du nord (北方群体), Pool Association (池社), Red Brigade (红色旅),

²² Le terme est emprunté à l'œuvre de Bergson. Dans les mêmes années, un travail important de traduction et de diffusion de grandes œuvres philosophiques occidentales est engagé par les intellectuels chinois, de Nietzsche à Derrida en passant par Wittgenstein, Heidegger, Sartre, etc.

²³ Certains utilisent aussi le lavis comme Gu Wenda (谷文达) et Ren Jian (任戩).

²⁴ Voir Gao Minglu 高名潞, *Mur, l'histoire et la frontière de l'art contemporain chinois* (墙: 中国当代艺术的历史与边界), Beijing, China Renmin University Press, 2006, p. 70–84.

²⁵ Li Xiaoshan, « La peinture chinoise est à bout de ses ressources », *Jiangsu Pictural* (江苏画刊), n°7, 1985.

²⁶ *Ibid.*

étant confronté à nouveau à la puissance de l'Occident pendant cette période dite de Fièvre culturelle.

2) La Singularité de Huang Yong Ping (黄永砵, 1954–2019)

C'est dans cette circonstance spécifique qu'on trouve un Huang Yong Ping qui prend une position distanciée tout à fait singulière par rapport à tous ces débats. Dès 1977, il étudie à la China Academy of Art²⁷, section peinture à l'huile, et commence à s'intéresser à l'art moderne en Occident grâce à la richesse de la bibliothèque de l'académie. De 1980 à 1982, Huang utilise un outil plus difficile à contrôler qu'un pinceau : la peinture au pistolet, pour favoriser l'expression d'un « inconscient » afin de s'opposer à la peinture académique. Entre 1983 et 1984, il entreprend une démarche d'assemblage de déchets récupérés en utilisant le plâtre comme une sorte de coagulation pour accueillir ces formes différentes²⁸. En 1983, à l'occasion de l'*Exposition de peinture moderne à cinq* (五人现代画展) à Xiamen, Huang, qui ne connaît pas Duchamp à cette époque, écrit ceci : « Une œuvre réalisée avec des matériaux et des techniques traditionnels n'est pas forcément une œuvre d'art. Une œuvre réalisée avec des matériaux et des techniques non traditionnelles peut être une œuvre d'art²⁹. »

Cette phrase témoigne du fait que, pour la pensée de Huang, l'œuvre est étrangère à tout modèle historique et à toute prescription d'un médium particulier. Le jeune artiste prend ses distances avec l'art de son temps, avec une radicalité qui peut expliquer l'accueil qu'il fera à la pensée de Duchamp. Cette pensée prend acte de la perte des valeurs « spirituelles » comme la beauté, la vérité, le progrès humain, etc. tenues jusqu'au XIX^e siècle pour les valeurs les plus hautes. Duchamp voulait avant tout, selon la thèse de Michel Guérin, éviter l'accélération dans laquelle les courants

²⁷ A cette époque, elle fut nommée Hangzhou Academy of Fine Art (杭州美术学院).

²⁸ Huang Yong Ping « Carnet, 1980–1989 », *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, catalogue d'exposition, Walker Art Center, Minneapolis, Minnesota, October 16, 2005 – January 15, 2006; Mass MoCA, North Adams, Mass., February 19, 2006 – January 8, Minneapolis, Walker Art Center, 2005, p. 33.

²⁹ Huang Yong Ping, « Une exposition de peinture non publique » (一次未能公开的画展), *Pensées artistiques* (美术思潮), Hubei meishujia association, n°6, 1985, p. 23.

artistiques se succédaient. Il aurait cherché « la passe vers un monde débarrassé à la fois de l'ontologie et de la théologie et de la mélancolie qui suit leur défaillance³⁰ ». C'est la raison pour laquelle il s'éloigna de la « physicalité » de la peinture de son temps et voulut remettre celle-ci au service de l'esprit³¹. En attendant, il inventa le readymade pour en faire des œuvres qui ne soient pas d'art³². Cette stratégie repose sur deux démarches confondues. La première consiste à nier la possibilité de définir l'art, tandis que la deuxième consiste à réduire son propre goût à zéro³³. Le readymade nous conduit vers le détachement de la sensibilité, de l'esthétique, c'est-à-dire que l'on peut désormais se servir d'un Rembrandt comme table à repasser. Tout peut être potentiellement de l'art, celui-ci est devenu une sorte de rendez-vous : « n'importe quoi » peut devenir l'art, mais à « telle heure »³⁴.

Certes, Huang n'est pas dans la même situation que celle de Duchamp. Il n'a pas le souci d'affronter la terrible assertion du « Dieu est mort ». En 1983, il n'a pas encore lu Duchamp et il est difficile de savoir ce qu'il a lu pendant cette période puisque lui-même ne s'en souvient pas très bien³⁵. Mais, en tout cas, la même année, il note qu'il existe des liens entre la pensée moderne occidentale et la pensée traditionnelle extrême-orientale³⁶. Ne serait-ce pas là une première intuition, comme le point de départ qui le conduira plus tard à établir un pont entre les pensées taoïste et bouddhiste confondues et l'esprit duchampien ? En 1984, il s'enrichit avec la pensée de Wittgenstein sur les limites du langage et commence à remettre en question la notion de l'art en voulant se débarrasser de la représentation. La série intitulée

³⁰ Michel Guérin, *Marcel Duchamp, portrait de l'anartiste*, Nîmes, Lucie, 2007, p. 41.

³¹ Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Paris, Flammarion, 2007, p. 56–57.

³² Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, 1994, p. 105.

³³ Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp*, Paris, Flammarion, 2007, p. 119 et p. 142.

³⁴ *Ibid.*, p. 148.

³⁵ Li Yujie (李雨洁), « Dialogue avec Huang Yong Ping : laver des livres, rendre des augures, capturer des insectes » (对话黄永砅: 洗书、占卜、捕虫), *artintern.net* (艺术国际), publié le 29 fév. 2016, <http://review.artintern.net/html.php?id=62882> consulté le 8 mars 2019.

³⁶ Huang Yong Ping « Carnet, 1980–1989 », *op. cit.*, p. 35. Sur ce sujet, on peut faire référence à l'ouvrage de Wang Ruiyun (王瑞芸), actuellement chercheuse à la Chinese National Academy of Arts (中国艺术研究院): *From Duchamp to Pollock (从杜尚到波洛克)*, Beijing, Gold Wall Press, 2012. Celui-ci aborde la question de l'influence de la pensée de l'Extrême-Orient sur l'art de l'Occident.

Peinture sans expression (Quatre peintures créées selon des instructions au hasard) [非表达绘画 (按照随机指令创造的四幅绘画), 1985], réalisée un an après à l'aide d'un dispositif dit *Roulette* (转盘), reflète l'intention de se débarrasser de l'acte de « choisir », considéré comme une manifestation de l'ensemble des déterminations pesant sur le sujet sans qu'il en soit le maître conscient. Cette démarche est très proche de celle de l'« indifférenciation » du ready-made avec laquelle Duchamp s'efforça de réduire son goût personnel à zéro. Mais on ne sait pas si cette œuvre de Huang a été réalisée avant, après ou pendant sa lecture des *Entretiens avec Marcel Duchamp* en 1985³⁷.

Quoi qu'il en soit, la pensée de Huang est fructueuse au milieu des années 1980. Grâce à la lecture de Wittgenstein et à la découverte de la pensée bouddhiste³⁸, il réussit à établir une concordance entre les pensées taoïste et bouddhiste et la pensée duchampienne pour dépasser toutes les définitions de l'art et s'éloigner de tous les débats de l'époque autour des notions d'art, d'esthétique, de philosophie, de vérité, etc. : « Par rapport à n'importe quelle personne de l'Extrême-Orient moderne, écrit Huang, Duchamp est la personne la plus proche de la contemplation silencieuse et de la sagesse d'un Laozi qui cache ses talents. Mettre un urinoir à l'envers (Duchamp) ou conserver ses propres excréments dans une boîte de conserve (Manzoni) pour répondre à la question "Qu'est-ce que l'art ?" est tout comme "un bout de bâton pour s'essuyer les fesses"(Yunmen), "trois livres de lin"(Dongshan) pour répondre à "Qu'est-ce que le bouddha ?" C'est une méthode de réponse sans réponse, d'emploi d'une action et d'un langage dépourvus de sens afin de dévoiler le non-sens du questionnement ainsi que celui de la réponse³⁹. » Loin du contexte de la modernité occidentale dans lequel est inscrite la démarche de Duchamp, cette interprétation tisse

³⁷ Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (杜象訪談錄), traduit par Zhang Xinlong張心龍, Taiwan, Xiongshitushu (雄獅圖書), 1975. Voir aussi Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, Belfond, 1967.

³⁸ On peut citer sa lecture bouddhiste intitulée *Cinq lampes fondues dans la Source* (五灯会元), rédigé par le moine Shi Puji (释普济, 1179–1253). Le livre a été interdit pendant la Révolution culturelle et ne reverra le jour qu'en 1985.

³⁹ Huang Yong Ping, « Xiamen dada et le chan, 1986–1988 », *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, op. cit., p. 78–84, cit., p.79.

étonnamment un lien recevable entre le ready-made et le *gong'an* (公案) bouddhiste. Sans avoir vu l'exposition de Rauschenberg à Beijing, Huang pense également que les œuvres de celui-ci ont une affinité avec *Fountain* qui, selon lui, rejoint le propos taoïste de Zhuangzi : le *tao* est partout présent, il se trouve dans les fourmis, dans les mauvaises herbes, dans les tuiles du mur, dans le pipi et le caca⁴⁰. Nourri par la méthode du *gong'an* et de la pensée taoïste, Huang met Duchamp, Manzoni, Klein, Cage, Beuys et Rauschenberg dans le même panier en concluant que c'est grâce au postmodernisme que l'on passe du stade de l'interprétation du *chan* au *chan* lui-même⁴¹. Certes, l'analyse de Huang peut surprendre, mais elle a tout à fait sa cohérence dans le sens où l'artiste veut dépasser la question de l'art dans les deux cultures, chinoise et occidentale, tout comme le *chan*, le *tao*, ou encore la pensée de Wittgenstein refusent des schémas dualistes⁴².

Gao Minglu, pour sa part, pense que la position de Huang Yong Ping peut être considérée comme une position « anti-art » (反艺术) dans la mesure où, lui et son groupe *Xiamen dada* (fondé en 1986), protestent contre l'art et l'esthétique traditionnels. Il fait de cette attitude un art dit « idea art »⁴³, comparable d'après lui à l'art conceptuel de l'Occident. Mais cette thèse ignore que l'« anti-art » de Huang est fondé sur une pensée du « non-art » (非艺术) semblable à celle de Duchamp. L'œuvre *L'Histoire de la peinture chinoise et l'Histoire de l'Art moderne occidental lavés à la machine pendant deux minutes* témoigne du refus d'entrer dans des débats virulents concernant le rapport de force entre Chine et Occident, entre tradition et modernité, et illustre parfaitement la méthode bouddhiste de « couper la langue » (断舌) de Huang.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Voir ses œuvres réalisées plus tard en France qui renvoient à certaines œuvres de Duchamp : *Le Sage prit une araignée pour maître pour tisser des filets* (圣人师蜘蛛而结网, 1994) ; *Guanyin aux mille bras* (千手观音, 1997) ; *Ombre blanche* (2009) ; *Caverne* (2009).

⁴³ Gao Minglu utilise l'« idea art » (观念艺术) au lieu du « conceptuel art ». Pour lui, cet art est différent de l'art conceptuel de l'Occident puisqu'il s'agit d'un art qui révèle des problèmes culturels et sociaux chinois. Voir Gao Minglu, *op. cit.*, p. 110. Selon Huang Zhuan (黄专), la notion de l'art conceptuel (观念艺术) au sens strict n'apparut qu'au milieu des années 1990. Voir Huang Zhuan, *L'Art conceptuel chinois* (中国观念艺术), Hubei Jiaoyu chubanshe, 2000.

3) L'Émergence de l'Art Conceptuel Chinois

Huang est considéré comme l'un des pionniers de l'art conceptuel chinois. Celui-ci est différent de l'art conceptuel de l'Occident qui, dans un premier temps, s'était fixé pour but d'analyser ce qui permet à l'art d'être art. L'art conceptuel chinois est né dans un contexte où les artistes voulaient avant tout s'opposer à l'art officiel tant académique que traditionnel. Les différentes démarches menées par les artistes comme Gu Wenda 谷文达, Xu Bing 徐冰, Wu Shanzhuan 吴山专, etc⁴⁴. se manifestent à peu près au même moment que le mouvement de *Xiamen dada*. Elles coïncident non seulement avec l'exposition de Rauschenberg, mais aussi avec plusieurs publications consacrées à l'art occidental parues avant ou après cette exposition.

Au début de l'année 1985, avant l'exposition de Rauschenberg, deux articles consacrés à l'art conceptuel occidental paraissent dans la revue *Beaux-arts du monde*. Ils ont respectivement pour auteurs Roberta Smith et Sol LeWitt⁴⁵. Fin 1985, le nom de Duchamp se trouve également dans l'article intitulé « A propos de Rauschenberg et de l'art contemporain chinois » publié dans *Fine Arts in China*⁴⁶ à l'occasion de l'exposition de Rauschenberg⁴⁷. Cet article prend la forme d'une conversation entre

⁴⁴ On peut également citer l'artiste Qiu Zhijie (邱志杰), né en 1969, plus jeune que les artistes cités ci-dessus. Dans une conférence intitulée « De Duchamp à Beuys, l'histoire de l'art de la maison des augures » (从杜尚到波伊斯: 占卜者之屋的艺术史), Qiu Zhijie affirme qu'en 1986, alors qu'il était encore lycéen, il alla voir l'exposition Xiamen Dada et y reçut un grand choc : « c'est ça ce que je veux ! ». Au départ, il voulait s'inscrire au concours du département d'archéologie de la Peking University. Et cette exposition changea complètement son orientation. Il se décida à poursuivre ses études dans une école d'art : « J'ai grandi dans la ville natale du "Duchamp chinois" (Huang Yong Ping), et je suis... très chanceux, je remercie Huang Yong Ping comme un maître. » Voir : « De Duchamp à Beuys, l'histoire de l'art de la maison des augures », conférence thématique du Centre Ullens pour l'art contemporain (尤伦斯当代艺术中心主题讲座), le 29 mars 2008, <http://www.artda.cn/view.php?tid=341&cid=1>, consulté le 20 oct. 2019. Dans cette conférence, Qiu Zhijie déclare que Duchamp peut être compris dans un double jeu : celui d'un esprit espiègle et celui d'un artiste surréaliste.

⁴⁵ Roberta Smith, « L'art conceptuel », traduction de Hou Hanru (侯翰汝) et de Gu Shilong (顾时隆) ; Sol LeWitt, « Phrases sur l'art conceptuel », traduction de Luo Shiping (罗世平), *Beaux-arts du monde*, 1985, n°1, p. 24–26 ; p. 35–37.

⁴⁶ Yao Qingzhang (姚庆章) et Kong Changan (孔长安), « A propos de Rauschenberg et l'art contemporain chinois » (姚庆章谈劳生柏与中国当代艺术), *Fine Arts in China* (中国美术报), le 21 déc. 1985, n°22.

⁴⁷ Voir également l'exposition *Rauschenberg in China* (le 12 juin 2016–le 21 août 2016) au *Ullens Center for Contemporary Art (UCCA)* à Beijing, <https://ucca.org.cn/en/exhibition/robert-rauschenberg-2/>, site consulté le 22 nov. 2019.

le journaliste Kong Changan et le peintre taiwanais Yao Qingzhang installé aux États-Unis depuis 1970. Celui-ci affirme très clairement que Rauschenberg a été influencé par Duchamp. En 1986, la version chinoise de l'ouvrage d'H. Harvard Arnason intitulé *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*⁴⁸ est publié. Il donne sans doute un aperçu de la démarche duchampienne. Mais il est difficile d'examiner l'influence que ce livre exerce sur les artistes. En 1989, l'article intitulé « L'art conceptuel – une recherche artistique et un art exploratoire » (观念艺术——一种艺术的探索 and 探索性的艺术) de Shao Dazhen offre une vision explicite sur la définition et l'évolution de l'art conceptuel de l'Occident⁴⁹. A peu près à la même période, quelques articles consacrés à Duchamp, à Beuys et au Happening sont également publiés, notamment grâce aux revues *Jiangsu Pictural* (江苏画刊) et *Recherche des lettres et des arts* (文艺研究)⁵⁰. Ceux-ci ont dû probablement ouvrir des horizons nouveaux permettant aux artistes de mieux comprendre les démarches singulières des artistes occidentaux.

Les artistes conceptuels chinois cités ci-dessus jouent avec le langage et l'écriture en usant souvent d'une apparente absurdité afin, d'un côté, de critiquer une politique arbitraire et, de l'autre, de renverser les styles traditionnel et académique. Parmi ces artistes, Gu Wenda est l'un des plus sensibles au ready-made de Duchamp. Dans un entretien avec Fei Dawei (费大为), il affirme que Duchamp est le plus grand artiste dans l'art contemporain occidental et le considère comme le fossoyeur de l'art moderne : « [Duchamp] pousse l'art jusqu'à sa limite, il est difficile de le renverser... je tente de fusionner les matériaux spécifiques de la peinture chinoise avec les idées de l'art moderne occidental afin de pousser cette synthèse vers une extrémité [...] Et je fais très attention de ne pas utiliser les objets tout faits, parce que ça serait trop semblable à ce que Duchamp a fait, et donc sans signification⁵¹. » Les artistes comme

⁴⁸ 阿纳森, *西方现代艺术史: 绘画, 雕塑, 建筑*, Tianjin, Tianjin renminmeishu chubanshe, 1986. Voir également : H. H. Arnason, *History of Modern Art: Painting, Sculpture, Architecture*, New York, Harry N. Abrams, Inc., 1977.

⁴⁹ Dans *Recherche des lettres et des arts* (文艺研究), 1989, n°4, p. 32–36.

⁵⁰ Noté par Xue Zhaohui 薛朝晖, « Un résumé de vingt ans d'art conceptuel chinois (1985–2005) », Archive d'art (艺术档案), <http://www.artda.cn/view.php?tid=5655&cid=42>, consulté le 21 oct. 2019.

⁵¹ Fei Dawei, « Challenging Modernism: An Interview with Wenda Gu » (1986), Wu Hung (éd), *Contemporary Chinese Art Primary Documents*, New York, Museum of Modern Art, 2000, pp. 110–111.

Xu Bing et Wu Shanzhuan semblent avoir eu la même idée en ayant soin de ne pas répéter les modèles occidentaux, et en voulant se frayer un nouveau chemin entre l'art occidental et l'art chinois. Les artistes conceptuels chinois avec leurs manières différentes d'altérer l'art conceptuel occidental, consciemment ou non, font écho en quelque sorte à la même exigence que Gu Wenda.

4) L'Exposition China/Avant-garde

Ayant un rapport direct avec la Fièvre culturelle, le Mouvement artistique de la nouvelle vague 85 débute la même année. Au début de l'année 1987, il y a plus de 80 groupes d'artistes dont la majorité abandonne le mode de travail à l'intérieur de l'atelier au profit des interventions artistiques dans des lieux publics à ciel ouvert, dans la rue, dans des villages ruraux, dans des usines, etc. Les artistes n'utilisent plus le terme 画会 (Association de peintres), mais le terme 群体 (groupe) qui mène des « actions » (行动) pour combattre la tradition et l'autorité institutionnelles. Non seulement les artistes, mais aussi les poètes, musiciens, philosophes sont devenus des « soldats de la culture ». Inévitablement, dans toutes ces actions qui utilisent largement les médiums de l'installation et de la performance, on constate très clairement que les artistes s'emparent des objets du quotidien, devenus presque indispensables.

La fameuse exposition *China/Avant-garde* en 1989 est en quelque sorte une rétrospective sur le mouvement de la Nouvelle vague 85. En plus des médiums classiques, on y trouve les nouveaux médiums comme l'installation, la vidéo, la performance, ou bien encore des œuvres réunissant plusieurs médiums confondus. L'exposition semble résumer ce qu'on dit dans le milieu artistique à cette époque : « Les artistes chinois ont mis dix ans à faire le chemin que les artistes occidentaux ont mis cent ans à parcourir. » La phrase révèle une sorte de complexe envers l'Occident : les artistes chinois, apparemment très fiers de leur efficacité, ne pourraient rien faire d'autre que d'emprunter le chemin de l'Occident au long duquel l'auteur du ready-made a largement apporté sa contribution. Celui-ci n'aurait jamais imaginé qu'une vingtaine d'années après sa mort, à l'autre bout du monde, sa pensée allait être étudiée de près par des artistes comme Huang Yong Ping. Sa stratégie du

readymade, plus ou moins comprise par les artistes chinois, leur offre une liberté, un nouveau souffle pour lutter contre tout ce qui est idéologiquement codé. L'utilisation d'objets du quotidien, pour ne pas dire celle de readymade, se trouve dans de nombreuses œuvres exposées à travers des médiums comme l'installation et la performance vues pour la première fois dans un musée officiel. L'exposition ne fait pas l'unanimité, certains la jugent absurde et décadente. Tandis que d'autres pensent qu'elle a en partie sa cohérence, ils doutent cependant que les nouvelles pratiques puissent trouver un terrain favorable en Chine, ou encore ils estiment qu'elles sont superficielles et que les artistes ne se sont pas interrogés sur l'essence de l'art. Malgré l'insuffisance d'un travail théorique approfondi, l'exposition annonce la naissance de l'art contemporain chinois qui se veut désormais connecté avec le monde.

Les Années 1990

Après les événements de Tian'anmen en 1989, les artistes avant-gardistes sont marginalisés pendant à peu près deux ans. Il leur est difficile d'organiser des manifestations artistiques dans des lieux publics, difficile de continuer de mener de grands débats touchant les questions philosophique, artistique, sociétale, politique. L'ensemble des forces intellectuelles et artistiques sont plus ou moins dispersées.

Par la suite, très vite, en 1992, le fameux voyage dans les villes du sud du vieux Deng Xiaoping, pour réaffirmer sa politique de réforme et d'ouverture, entraîne une accélération sans précédent du développement économique local et des investissements étrangers. Comme signe de cette profonde mutation, la notion d'« économie de marché socialiste » (社会主义市场经济体制) est inscrite dans la constitution du pays en 1993. La mutation politique et économique entraîne non seulement les artistes à se confronter à une situation dans laquelle l'art, l'argent et le pouvoir sont combinés, mais touche aussi la plupart des intellectuels et des professeurs dont le statut auparavant respectable est ébranlé par un discours sur la futilité de l'éducation (读书无用论). « Les notions consuméristes et avec elles les goûts de la culture de masse, note Lü Peng, deviennent les fondements les plus importants de l'existence » dans les années 1990⁵².

⁵² Lü Peng, *op. cit.*, p. 24.

1) *L'Art de l'Appartement et le Readymade*

Tous les grands débats menés dans les années 1980 semblent ne plus avoir une grande signification devant la montée en puissance du marché économique et du consumérisme. Certains artistes se sentent perplexes face à la perte des valeurs morales. Une telle situation les conduit à mener leur démarche dans des espaces privés, la plupart du temps chez eux, afin de s'éloigner d'une société vouée au matérialisme. Ils continuent à s'intéresser particulièrement aux objets visibles et concrets de la vie quotidienne (日常生活材料) pour en faire des œuvres. Ces artistes sont regroupés par Gao Minglu sous le nom de l'Art de l'appartement (公寓艺术)⁵³.

On y trouve par exemple le couple pékinois Song Dong (宋冬) et Yin Xiuzhen (尹秀珍) qui transforme leur appartement en une sorte de mini centre d'art. Leur pièce *Les pâtes culturelles* (文化面条, 1994) consiste à découper le papier des livres en bandes étroites et en couvrir le sol de leur petit appartement. Tandis que la pièce *Le pain* (面包, 1995) montre un morceau de pain totalement sec, attaqué par les vers, sur lequel est écrite la date de l'achat. Le couple Zhu Jinshi (朱金石) et Qin Yufen (秦玉芬), une fois revenu d'Allemagne, organise une exposition intitulée *L'Espace ouvert* (开放的空间, 1994) dans leur appartement T2 où un espace de 15m² est aménagé. Dans ce petit espace, Song Dong s'empare d'un balcon et le peint tout en noir puis écrit sa date de naissance et la date de réalisation de cette pièce noire ; tandis que Zhu Jinshi présente un lit double couvert d'un double matelas dont le dessus est planté régulièrement de très nombreuses aiguilles⁵⁴. Zhu Jinshi s'intéresse particulièrement au mouvement Dada et au minimalisme et sa connaissance de l'art contemporain occidental encourage en quelque sorte son entourage à utiliser les matériaux du quotidien pour en faire de petites installations dans des espaces limités⁵⁵. La même année, Wang Peng (王蓬) expose chez le couple et nomme son installation *Nous vivons dans l'art* (我们生活在艺术中, 1994) : un *squatting pan*⁵⁶

⁵³ Les artistes résident en général à Pékin, Shanghai, Hangzhou, Guangzhou, etc. On y trouve Song Dong 宋冬, Yin Xiuzhen 尹秀珍, Gu Dexin 顾德新, Wang Luyan 王鲁炎, Geng Yanyi 耿建翌, Lin Yilin 林一林, Shi Yong 施勇, etc.

⁵⁴ Les autres participants sont Wang Peng (王蓬), Wang Qingsong (王庆松), etc.

⁵⁵ Gao Minglu, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁶ *Squatting pan* peut être traduit ici par toilettes à la turque.

installé au milieu d'une table rectangulaire autour duquel sont posés huit bols de thé. Le *squatting pan* fait référence à *Fountain* de Duchamp, tandis que la table fait référence à une photographie réunissant Beuys, Kiefer, Kounellis et Cucchi lors d'une fameuse conférence tenue à Bâle en 1985. « C'est amusant de mettre Duchamp et Beuys ensemble, raconte l'artiste, même s'ils sont sinisés. Le *squatting pan* est typiquement chinois et le fait de le placer dans le cadre du contexte beuysien provoque une certaine maladresse visuelle. Nous pouvons prendre un thé en nous accroupissant au-dessus du *squatting pan*, tout comme Beuys a dit de vivre dans l'art⁵⁷. »

A Shanghai, on trouve des artistes comme Shi Yong (施勇) et Qian Weikang (钱喂康). Le premier transforme son appartement en espace de surveillance à l'aide d'une installation sonore (*Son amplifié in situ, échos croisés dans un espace privé*, 扩音现场, 一个私人生活空间的交叉回声, 1995) et l'appartement entier devient une œuvre d'art dans laquelle vit l'artiste. Quant à Qian Weikang, il réalise plusieurs installations chez lui comme, par exemple, *Imitation : la quantité de la couleur blanche : 36g ; surface : 36cm² ; courant électrique supplémentaire 6V 5A* (模仿：白色数量：36克，面积：36平方厘米，增补电流 6V 5A, 1993) afin de mesurer la quantité de poudre blanche pour illustrer des axiomes de physique.

L'esprit selon lequel l'art et la vie sont confondus, ou bien pour employer la formule de Gao Minglu « le quotidien est le concept » (日常就是观念)⁵⁸, se trouve chez beaucoup d'artistes de cette époque qui pratiquent l'art de l'appartement⁵⁹. Et on constate que l'installation – et ce qu'on appelle aujourd'hui *xianchengping* 现成品 ou *xianchengwu* 现成物 (néologismes pour désigner le mot « readymade ») – sont inséparablement liés. Et les formes habituelles de l'art (peinture et sculpture) sont de nouveau mises en cause par ce rapport direct au réel qui, cependant, ne

⁵⁷ Propos recueillis par Adèle Tan, « Getting Inside and Outside: An Interview with Wang Peng » (11/09/2005). Voir: John Tancock, *op. cit.*, p. 324.

⁵⁸ Gao Minglu, *op. cit.*, p. 139.

⁵⁹ Auxquels on peut ajouter les artistes maximalistes (极多主义/极繁主义) dont les travaux répétitifs, presque méditatifs, révèlent une sorte d'ennui. Mais de tels travaux dépouillés de toute connotation politique se trouvent ironiquement dans un contexte où le travail, comme geste productif social, est largement valorisé.

peut être confondu avec celui du lettré traditionnel. Le fait d'utiliser des matériaux du quotidien et de les introduire dans une installation atteste une coupure avec le savoir-faire de l'artiste au sens traditionnel du terme.

2) *Black Cover Book de Ai Weiwei*

C'est aussi à la même période que Duchamp est de nouveau valorisé en Chine grâce au *Black Cover Book* (黑皮书, 1994) réalisé par Ai Weiwei, Xu Bing et le critique d'art Feng Boyi. Dans celui-ci, pour la première fois, trois écrits de Duchamp – « The Richard Mutt Case » (« 瑞查德·姆特事件真相 »), « The Creative Act » (创作行为), « Apropos of Readymades » (关于“现成品”)⁶⁰ – sont traduits et publiés. Ils donnent une occasion exceptionnelle aux artistes chinois d'accéder directement à la pensée de Duchamp. « ...après 1989, déclare Ai Weiwei, la libre pensée avait été opprimée et c'était vraiment déprimant. Il n'y avait pas beaucoup d'activités concernant les questions morales et intellectuelles. Nous avons donc essayé d'établir une base à travers le *Black Cover Book* pour encourager des travaux beaucoup plus expérimentaux...⁶¹ » Il est difficile de mesurer l'ampleur de l'impact des écrits de Duchamp sur les jeunes artistes chinois. Cependant, le livre lui-même présente en même temps les travaux d'installations et de performances d'une vingtaine d'artistes marginalisés par des courants dominants comme la Nouvelle génération (新生代), le Pop politique (政治波普) et le Réalisme cynique (玩世现实主义). Le livre conforte les artistes qui voudraient continuer à s'aventurer sur le chemin d'un art expérimental et leur donne, à travers les écrits de Duchamp, des arguments théoriques à même de soutenir leurs pratiques.

On sait que la démarche duchampienne exerce une influence importante sur Ai Weiwei lorsqu'il est à New York, et plus tard il déclare : « Après Duchamp, j'ai compris qu'être un artiste, c'est plutôt s'engager dans un style de vie, une attitude,

⁶⁰ Ai Weiwei, Xu Bing, Feng Boyi et Zeng Xiaojun, *Black Cover Book* (黑皮书), « The Richard Mutt Case », p.127–128 ; « The Creative Act », p.129–130 ; « Apropos of Readymades », p. 131–133. Voir également : Marcel Duchamp, « The Richard Mutt Case », *The Blind Man*, New York, April 10, 1917 ; « The Creative Act », *Art News*, New York, col, 56, no. 4, Summer 1957, pp. 28–29 ; « Apropos of Readymades », lecture at The Museum of Modern Art, New York, October, 1961, *Art and Artists*, London, vol. 1, no.4, July 1966.

⁶¹ Sarah Suzuki, « Interview with Ai Weiwei », Christophe Cherix (éd.), *Print/Out 20 Years in Print*, New York, The Museum of Modern Art, 2012, p. 50.

que de fabriquer des œuvres⁶². » Cette réflexion fait écho aux artistes de l'art de l'appartement qui, en quelque sorte, vivent littéralement dans l'art.⁶³ On trouvera plus tard le même esprit chez le groupe nommé « Bureau de la pure forme politique » (Polit-Sheer-Form Office政纯办) fondé en 2005 qui rassemble des artistes nés dans les années 1960 : Hong Hao, Xiao Yu, Song Dong, Liu Jianhua et le curateur Len Lin (洪浩, 萧昱, 宋冬, 刘建华, 冷林) sous le nom de M. Politique (政先生). Ces derniers préfèrent « rester ensemble » pour toute sorte d'activités, comme par exemple, manger, boire et s'amuser (吃喝玩乐). Partant d'une pratique qui mêle l'art et la vie, M. Politique prône un nouveau modèle esthétique et une forme sociale étant opposée à la tendance libérale, individualiste de la société afin de rappeler le collectivisme perdu au cours de la montée en puissance du système capitaliste. Le groupe produit en général une œuvre par an. L'une des pièces les plus remarquables est celle qui s'intitule *Prix* (奖, 2010) et qui se présente sous la forme d'un colis non ouvert. A l'intérieur de ce colis, on sait qu'il s'agit d'un objet de récompense pour le « Prix créatif » décerné par la Biennale d'urbanisme/architecture de Shenzhen et Hongkong. Mais on ne saura jamais la nature de cet objet puisque les membres ont décidé ensemble de ne jamais l'ouvrir.

À l'origine, le ready-made de Duchamp est en principe basé sur l'indifférence visuelle puisque « [...] n'importe quoi peut devenir très beau au bout de peu de temps » si l'on répète « l'opération trop souvent »⁶⁴. C'est la raison pour laquelle Duchamp limite le nombre de ses readymades. Malgré le principe d'indifférence du ready-made, Duchamp sait s'autoriser à jouer avec sa définition du ready-made et l'élargir à sa guise. On connaît la *Joconde*, devenue le symbole d'un art muséifié pour la pièce

⁶² Propos recueillis par Hans Ulrich Obrist, *Ai Weiwei*, Londres, Phaidon, 2009, p. 20. L'influence de Duchamp sur Ai Weiwei mériterait en elle-même un article. Voir également John Tancock 唐冠科, « Duchamp and/or/in China » (杜尚与/或/在中国), *Duchamp and/or/in China*, catalogue d'exposition, le 26 avril au 16 juin, Ullens Center for Contemporary Art, Pékin, World Books Publishing Company/Houlang chubangongsi, 2013, pp. 45–78.

⁶³ L'art de l'appartement commence à disparaître au milieu des années 1990 avec l'arrivée des curateurs occidentaux en Chine. Des appels à exposition poussent les artistes à sortir de leur espace privé.

⁶⁴ Alain Jouffroy, « Conversations avec Marcel Duchamp », *Une révolution du regard*, Paris, Gallimard, 2008, p. 119.

L.H.O.O.Q. (1919), ou la publicité pour les émaux Sapolin (*Apolinère Enameled*, 1916–17) pour rendre hommage à Guillaume Apollinaire. La même tentative se retrouve dans le ready-made assisté comme *Belle Haleine, Eau de Voilette* (1920–21).

En Chine, le principe de l'indifférence visuelle est en général ignoré par les théoriciens et les artistes. D'ailleurs, que ce soit les critiques d'art ou les artistes, ils ne font pas la différence entre le terme 拾得物 (objet trouvé) et le terme 现成品 (ready-made) au sens duchampien. De l'introduction du ready-made en 1979 jusqu'à nos jours, les objets qu'on voit dans les travaux d'artistes sont inscrits en général dans la filiation d'un ready-made rectifié ou assisté dont l'exposition *Duchamp and/or/in Chine* témoigne : mettre une sculpture des Song dans une bouteille vide labélisée Johnnie Walker (1993, Ai Weiwei) ; ajouter deux rouages à la roue arrière d'une bicyclette pour inverser son mécanisme (1992, Wang Luyan 王鲁炎 qui, cependant, nie l'influence duchampienne) ; installer une porte battante pliante entre deux portes coulissantes (1998, Zhang Yonghe 张永和) ; mettre quelques objets quotidiens dans un lavabo et les fixer avec du ciment (1999, 尹秀珍), etc.

Les artistes qui emploient le moyen du ready-made et de l'installation résident en général à Beijing, Shanghai, Hangzhou, Guangzhou, etc. A l'échelle nationale, ils sont peu nombreux et sont souvent marginalisés. D'ailleurs, l'installation et le ready-made (装置和现成品) dans les années 1990 sont considérés par les institutions comme des pratiques qui s'opposent aux tendances culturelle, sociétale et politique dont les expressions artistiques classiques restent dominantes dans l'enseignement des écoles d'art et les musées officiels. C'est seulement en 2000, avec la Biennale de Shanghai, que la légitimité d'un art de l'installation (装置艺术) et d'un art du ready-made (现成品艺术) est acquise⁶⁵. Mais historiquement parlant, les années 1990 sont considérées comme un point crucial pour le développement de l'art expérimental (实验艺术) en Chine. La montée en puissance de la combinaison des anciens médiums (peinture, écriture) avec des nouveaux (photographie, vidéo, Internet) favorise en quelque sorte

⁶⁵ Zhu Qi 朱其, « L'art conceptuel et la conceptualité dans l'art dans les années 1990 » (九十年代的观念艺术和艺术中的观念性), artnow.com.cn (今日艺术网), <http://www.artnow.com.cn/Discuss/Special/SpecialArticle.aspx?c=764&ArticleID=27611>.

le développement de l'art de l'installation, et vice versa. À la première moitié de cette décennie, la revue *Jiangsu Pictural* (江苏画刊) publie plusieurs articles consacrés à l'installation et à l'utilisation du ready-made comme, par exemple, celui de Zhang Qing (张晴) intitulé « Les matériaux et l'art de l'installation au début des années 1990 ». Il donne un aperçu général sur les pratiques de l'installation et du ready-made dans les régions de Jiangsu, de Zhejiang et de la ville Shanghai entre 1991 et 1993⁶⁶. En 1994, le critique Zhu Qi publie l'article « L'efficacité de l'installation » (装置的有效性) qui tente de faire le point d'une manière théorique sur l'installation, les matériaux, les objets et la notion d'*in situ*⁶⁷.

Le développement de l'art de l'installation et du ready-made conduit l'art expérimental à atteindre son apogée. Et les termes comme « art conceptuel » (观念艺术) et « conceptualité dans l'art » (艺术中的观念性) deviennent presque les termes les plus importants dans la mouvance artistique des années 1990. De manière générale, on peut aussi noter que l'ascension de l'art expérimental se trouve à un moment où les artistes chinois sont à la recherche d'une position culturelle et morale afin d'affronter les changements politiques, culturels et sociétaux liés au capitalisme international et à la mondialisation. Souvent les artistes empruntent certaines formes visuellement conceptuelles pour exprimer des expériences de vie et des réflexions culturelles dans un contexte spécifique du monde réel. Par exemple, à Guangzhou, le membre du groupe Queue de l'éléphant (大尾象) Lin Yilin (林一林) a réalisé une pièce intitulée *Série de résidences standards* (标准住宅系列, 1991) composée principalement de tiges d'acier et de briques récupérés sur les chantiers de construction de maisons standards. Des espaces habitables mais entièrement nus dévoilent la standardisation croissante et oppressante de la vie sociale. Près de Hongkong, Guangzhou est l'une des premières villes qui s'ouvre aux investissements étrangers dès le début des années 1980. Et sa croissance économique fulgurante et le changement rapide du paysage urbain ne laissent pas aux citoyens le temps

⁶⁶ Zhang Qing, « Les matériaux et l'art de l'installation au début des années 1990 » (九十年代前期的综合材料和装置艺术), *Jiangsu Pictural*, n°12, 1993, p. 33–36.

⁶⁷ Zhu Qi, « L'efficacité dans l'installation : à propos de l'exposition "Bilan de l'art en 1994" » (装置的有效性: “九四艺术段落”装置展记), *Jiangsu art Pictural*, n°12, 1994, p. 16–19.

de réfléchir sur l'essence de cette mutation. Les œuvres de Lin Yilin ainsi que celles des membres de son groupe mélangent à la fois le ready-made, l'installation, la performance, la vidéo et la photographie afin de porter un regard critique qui pourrait être aussi celui des intellectuels face à la consommation, à la montée en puissance de la télévision, à la transformation urbaine dans un contexte capitaliste et consumériste. Le même esprit se retrouve chez les artistes pékinois comme Ai Weiwei, Song Dong, Yin Xiuzhen, Zhang Yonghe, etc. qui introduisent dans leurs œuvres des matériaux trouvés dans la ville de Pékin à un moment de démolition-construction intense.

Conclusion

Nous avons brièvement montré l'impact de Duchamp sur le milieu artistique chinois dans les années 1980 et 1990⁶⁸. Des années 2000 jusqu'à nos jours, l'utilisation du ready-made est devenue une pratique courante chez beaucoup d'artistes chinois qui emploient souvent le médium de l'installation. Et la récente Triennale internationale de Wuzhen – *Now is the time* (31 mars-30 juin 2019) confirme cette tendance qui ne semble pas perdre de sa force même si l'utilisation des nouvelles technologies est en plein essor. A travers cette brève analyse, on constate que l'héritage duchampien chez les artistes chinois est celui de l'éclatement des pratiques, du dépassement des champs traditionnels de l'art, et de l'usage de quantités d'autres médiums que ce soit des objets, des matériaux nouveaux, des techniques anciennes revisitées ou des technologies nouvelles. Cependant on note également que l'héritage duchampien de la transversalité des savoirs, c'est-à-dire celui de l'introduction dans son travail ses réflexions scientifiques et imaginaires sur la quatrième dimension, ne semble pas être pris en compte par les artistes chinois avant-gardistes.

Duchamp, de son vivant, critiqua l'abus des ready-mades chez les jeunes artistes : « Ce Néo-Dada qui se nomme maintenant Nouveau Réalisme, Pop Art, Assemblage, etc. est une distraction à bon marché qui vit de ce que Dada a fait. Lorsque j'ai

⁶⁸ Nous n'avons pas mentionné dans cette étude des œuvres nombreuses qui reprennent d'une manière parodique l'iconographie duchampienne. Cette question a été en partie traitée dans le catalogue d'exposition, *Duchamp and/or/in China*, *op. cit.*

découvert les readymades, j'espérais décourager le carnaval d'esthétisme. Mais les néo-dadaïstes utilisent les readymades pour découvrir une valeur esthétique. Je leur ai jeté le porte-bouteilles et l'urinoir à la tête comme une provocation et voilà qu'ils en admirent la beauté esthétique⁶⁹. » L'histoire de l'art se développe malgré le souhait de Duchamp de décourager le carnaval d'esthétisme. Le danger du détournement de son invention du readymade, c'est la délectation artistique et, dès lors, ajoutait-il encore: « les artistes peuvent faire avaler n'importe quoi aux spectateurs⁷⁰ ». Duchamp défendit aussi la nécessité pour les artistes de ne pas intégrer la machine sociale : « Le danger, dit-il, c'est de rentrer dans le rang des capitalistes, de se faire une vie confortable dans un genre de peinture qu'on recopie jusqu'à la fin de ses jours. Il y a cinquante génies à l'heure actuelle, mais ils vont presque tous jeter leur génie à la poubelle⁷¹. » Cette phrase prend tout son sens aujourd'hui, puisqu'on constate que de plus en plus d'artistes se laissent dévorer par la spéculation sur l'art, comme par exemple Xu Zhen (徐震) qui perd progressivement son statut d'artiste en fondant son entreprise dite MadeIn Company (没顶公司), ou Ai Weiwei qui recycle son doigt d'honneur (*Study of perspective*, 1995) pour en faire une sculpture en verre (*Up Yours /À votre santé*, 2017).

En 2015, Gao Minglu notait : « Les théoriciens occidentaux ont proposé la fin de la peinture, la fin de l'histoire de l'art et de la philosophie. Cela illustre que, depuis l'époque des Lumières, les théoriciens occidentaux avaient conscience du fait que ces choses-là étaient menacées, méritaient une réorganisation, et qu'ils devaient sortir de leur logique ancienne et aller chercher les nouvelles choses. Si les artistes contemporains chinois du XXI^e siècle avaient confiance en eux, avaient de l'ambition, ils devraient inventer un nouveau système comparable à celui de l'Occident. Nous sommes actuellement confrontés à une opportunité, à une occasion. Mais nous n'avons pas une vision claire face à cette occasion. Nous ne savons absolument pas comment cheminer en profitant de cette occasion. Nous entreprenons toujours

⁶⁹ Propos recueillis par Bernard Marcadé, *op. cit.*, p. 472.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 483.

⁷¹ *Ibid.*

notre création entourée de l'ombre occidentale depuis Duchamp⁷². » Remarque intéressante qui fait de Duchamp un point de départ dans la pensée de ce grand critique appliqué depuis des années à construire un discours spécifiquement chinois sur l'histoire de l'art. Sans doute l'œuvre de Duchamp peut apparaître à certains comme une source d'inspiration de liberté transgressive dont on ne retient que la violence disruptive et non la subtilité des expériences qu'il a mises en œuvre tout au long de sa vie, et ceci autant dans l'histoire de l'art occidental que dans l'histoire de l'art chinois. Mais il faut aussi noter que la question du ready-made de Duchamp, pointant d'une manière subtile le problème de la spéculation du marché de l'art qui s'est développée après la Première Guerre mondiale⁷³, n'a jamais été aperçue d'une manière clairvoyante par les critiques et les artistes chinois.

Competing Interests

The author has no competing interests to declare.

Références

- Ai, W W, Feng, B Y, Xu, B and Zeng, X J** (Eds.) 1994 *Black Cover Book*. Private publication.
- Arnason, H H** 1977 *History of Modern Art Painting Sculpture Architecture*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Bernard, M** 2007 *Marcel Duchamp*. Paris : Flammarion.
- Cabanne, P** 1967 *Entretiens avec Marcel Duchamp*. Paris : Belfond.
- Cabanne, P** 1975 *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Zhang, XL (trad.). Taiwan : Xiongshitushu.
- Duchamp, M** 1917 The Richard Mutt Case. *The Blind Man*. New York, April 10.
- Duchamp, M** 1957 The Creative Act. *Art News*. New York, col, 56, no. 4, pp. 28–29.
- Duchamp, M** 1966 Apropos of Readymades. *Art and Artists*. London, vol. 1, no. 4, July.
- Duchamp, M** 1994 *Duchamp du signe*. Paris : Flammarion.

⁷² Propos recueillis par Li Yanglei 李杨雷, « Gao Minglu : l'art contemporain chinois du XXI^e siècle s'égare au seuil d'une opportunité » (高名潞: 21世纪中国当代艺术站在机遇的关口却迷失了方向), artron.net (雅昌艺术网), <https://news.artron.net/20150811/n768980.html> consulté le 23 nov. 2019.

⁷³ Sur ce sujet, voir Maurizio Lazzarato, *Marcel Duchamp et le refus du travail*, Paris, Les prairies ordinaires, 2014.

- Fei, D W** 1986 Challenging Modernism: An Interview with Wenda Gu. In: Wu, H *Contemporary Chinese Art Primary Documents*. New York: Museum of Modern Art, pp. 110–111.
- Gao, M L** 2003 Le mouvement artistique en 1985. In : Jia, F Z *Époque de la critique, textes essentiels des critiques d'art chinois à la fin du XXe siècle*, volume II. Guangxi : Guangxi meishu chubanshe, pp. 42–58.
- Gao, M L** 2006 *Mur, l'histoire et la frontière de l'art contemporain chinois*. Beijing: China Renmin Universtiy Press.
- Guérin, M** 2007 *Marcel Duchamp, portrait de l'anartiste*. Nîmes : Lucie.
- Huang, Y P** 2005 *Carnet, 1980–1989*. House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective. Minneapolis: Walker Art Center, p. 33.
- Huang, Z** 2000 *L'Art conceptuel chinois*. Hubei : Jiaoyu chubanshe.
- Ikegami, H** 2012 Roci East : Rauschenberg's Encounters in China. *East-West Interchanges in American Art: A Long and Tumultuous Relationship*. Mills, C et al *Smithsonian Institution Scholarly Press*, pp. 176–189. DOI: <https://doi.org/10.5479/si.9781935623083.176>
- Jouffroy, A** 2008 *Conversations avec Marcel Duchamp. Une révolution du regard*. Paris : Gallimard.
- Lazzarato, M** 2014 *Marcel Duchamp et le refus du travail*. Paris : Les prairies ordinaires.
- LeWitt, Sol** 1985 Phrases sur l'art conceptuel, Luo, SP (trad.). *Beaux-arts du monde*, n°1 : pp. 35–37.
- Li, X S** 1985 La peinture chinoise est à bout de ses ressources. *Jiangsu Pictural*, n°7 : pp. 13–14.
- Li, Y J** 2016 Dialogue avec Huang Yong Ping : laver des livres, rendre des augures, capturer des insectes. *Artintern.net*. Available at <http://review.artintern.net/html.php?id=62882> [Last accessed 8 March 2019].
- Li, Y L** 2015 Gao Minglu : l'art contemporain chinois du XXI^e siècle s'é gare au seuil d'une opportunité. *artron.net*. Available at <https://news.artron.net/20150811/n768980.html> [Last accessed 23 November 2019].
- Lü, P** 2013 *Histoire de l'art chinois du XX^e siècle*. Paris : Somogy.

- Ma, L C** 2012 Huit courants de la pensée sociale dans la Chine contemporain. Beijing : Social Sciences Academic Press.
- Obrist, H U** 2009 *Ai Weiwei*. Londre : Phaidon.
- Qiu, Z J** 2008 De Duchamp à Beuys, l'histoire de la maison des augures. In : *Conférence thématique du Centre Ullens pour l'art contemporain*. Beijing, 2008. Available at <http://www.artda.cn/view.php?tid=341&cid=1> [Last accessed 29 March 2019].
- Shao, D Z** 1970 Une brève introduction aux courants de l'art moderne occidental (suite). *Beaux-arts du monde*, n°2 : pp. 60–61.
- Shao, D Z** 1989 L'art conceptuel – une recherche artistique et un art exploratoire. *Recherche des lettres et des arts*, 1989, n°4: pp. 32–36.
- Suzuki, S** 2012 Interview with Ai Weiwei. In: Cherix, C (Éd.), *Print/Out 20 Years in Print*. New York: The Museum of Modern Art, p. 50.
- Tancock, J** 2013 *Duchamp and/or/in China*. Beijing: Ullens Center for Contemporary Art, World Books Publishing Company/Houlang chubangongsi.
- Wang, K P** 1979 Utiliser nos propres yeux pour connaître le monde, employer nos propres pinceaux et nos propres couteaux de sculpteurs pour participer au monde. *Artron.Net*. Available at https://news.artron.net/20121231/n295734_1.html [Last accessed 23 November 2019].
- Wang, R Y** 2012 *From Duchamp to Pollock*. Beijing: Gold Wall Press.
- Xue, Z H** 2011 Un résumé de vingt ans d'art conceptuel chinois (1985–2005). *Archive d'art*. Available at <http://www.artda.cn/view.php?tid=5655&cid=42> [Last accessed 21 October 2019].
- Yao, Q Z** and **Kong, C A** 1985 A propos de Rauschenberg et l'art contemporain chinois. *Fine Arts in China*, n°22.
- Zang, H H** 2014 A propos des Étoiles. *Artintern*. Available at <http://review.artintern.net/html.php?id=49304> [Last accessed 8 January 2018].
- Zhang, Q** 1993 Les matériaux et l'art de l'installation au début des années 1990. *Jiangsu Pictural*. n°12 : pp. 33–36.
- Zhu, Q** 1994 L'efficacité dans l'installation : à propos de l'exposition "Bilan de l'art en 1994". *Jiangsu art Pictural*. n°12 : pp. 16–19.

How to cite this article: Shiyan, L. 2020 Duchamp et la Chine. *Open Library of Humanities*, 6(1): 11, pp. 1–30. DOI: <https://doi.org/10.16995/olh.452>

Published: 24 April 2020

Copyright: © 2020 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.



Open Library of Humanities is a peer-reviewed open access journal published by Open Library of Humanities.

OPEN ACCESS The Open Access icon, which is a stylized padlock with an open keyhole.