

## Le silence de l'artiste Huang Yong Ping face à la censure

Shiyan Li

### Résumé

S'étant inspiré de la pensée chinoise, de celle de Wittgenstein et de Duchamp, Huang adopte une stratégie dite « couper la langue », reprenant en cela une formule bouddhiste, qui peut également s'énoncer par les mots : « garder le silence ». Ce mode opératoire lui permet d'échapper à une logique de la dualité dans son approche des relations entre cultures. Après avoir immigré en France, l'artiste utilise un autre processus, « nourrir la langue », qui met en avant elle aussi un retrait silencieux.

### Introduction

Les œuvres de Huang peuvent apparemment se rapprocher de celles des artistes occidentaux. Elles forment, en effet, une synthèse subtile en s'appuyant sur Duchamp et sur Wittgenstein, en esquissant des rapprochements médités avec les sources de la sagesse antique chinoise. Huang a construit sa démarche dans un mouvement de retrait constant par lequel il esquivé toute définition restrictive de sa pratique.

L'artiste Huang Yong Ping est né en 1954 à Xiamen dans la province du Fujian. En 1977, il entre à l'École des Beaux-Arts de Hangzhou<sup>1</sup> située dans la région de Zhejiang. Après ses études, il retourne dans son pays natal. En 1986 il fonde le groupe Xiamen *Dada*. Il est installé en France depuis 1989.

Pour parler du silence de certaines œuvres de Huang, je voudrais d'abord évoquer une problématique touchant à l'histoire de l'art du XX<sup>e</sup> siècle en Chine. Après la Révolution Culturelle

---

<sup>1</sup> Le nom de l'école est devenu China Academy of Art depuis 1993.

(1966-1976), grâce à la politique de la Réforme et de l'Ouverture de Deng Xiaoping, les années 1980 ont brutalement soumis le milieu artistique chinois à l'arrivée massive de l'héritage de la modernité occidentale et de l'art contemporain. En s'affrontant à cette réalité, en 1985, la peinture chinoise traditionnelle est à nouveau attaquée violemment par un texte intitulé *La Peinture chinoise est à bout de ressources*.<sup>2</sup> L'auteur, Li Xiaoshan, artiste et critique d'art, prend ouvertement position pour la mise à mort de la peinture traditionnelle chinoise qui, n'ayant pas eu la capacité de se renouveler depuis des siècles, devait être ainsi perçue comme un fardeau sur la voie de la reconstruction d'une nouvelle culture fondée sur la liberté d'expression. Historiquement, c'est une question embarrassante. On sait que la pensée traditionnelle chinoise commence à être véritablement bouleversée lorsqu'elle est confrontée à l'Occident à partir de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, quand les contacts avec les pays occidentaux tournent au conflit. Et la crise devient de plus en plus manifeste avec le « Mouvement de la nouvelle culture du 4 mai 1919 ». Que doit emprunter ou rejeter la Chine compte tenu de son « retard » vis-à-vis de l'Occident ? Comment s'adapter, comment adopter certains traits de la culture occidentale ? Après avoir subi les souffrances de la guerre civile et de la Deuxième Guerre Mondiale, puis vécu l'époque traumatisante du pouvoir maoïste, les artistes chinois des années 1980, stimulés par la culture occidentale, doivent affronter à nouveau ces problématiques.

L'œuvre de Huang intitulée « *Histoire de la peinture en Chine* » et « *Histoire concise de la peinture moderne* » lavées pendant deux minutes dans un lave-linge (1987) prend tout son sens dans ce moment particulier.

---

<sup>2</sup> X. S. Li, « Dangdai zhongguohua zhi wojian ». *Revue de la peinture, Jiangsu*, [Jiangsu huakan], n° 7, 1985. Le texte est recueilli plus tard dans *Fer raffiné, les critiques d'art de l'avant-garde les plus essentiels 1979-2005*, Lanzhou, Dunhuangwenyi, 2006, pp.457-460. L'auteur Li Xiaoshan, né en 1957, titulaire du diplôme de Master 2 à l'École Beaux-Arts de Nankin en 1987. Il est actuellement professeur titulaire à l'École des Beaux-Arts de Nankin. Il a écrit nombreuses critiques sur l'art contemporain chinois.



« Histoire de la peinture en Chine » et « Histoire concise de la peinture moderne » lavées pendant deux minutes dans un lave-linge, 1987 et 1993, boîte de thé de Chine, papier malaxé, verre. 76,8 x 48,3 x 69,9 cm

L'artiste met les deux ouvrages ensemble dans une machine à laver. Après deux minutes, ces deux livres sont devenus une sorte de pâte à papier illisible. Celle-ci est alors mise en tas sur une vitre brisée elle-même posée sur une vieille caisse en bois. Le choix des deux livres dans cette œuvre est très significatif. L'auteur de *Histoire de la peinture en Chine*,<sup>3</sup> Wang Bomin (1924-), peintre et historien de l'art, achève le livre en 1965, mais l'ouvrage ne voit le jour qu'en 1982. Pendant les années 1980, le livre est considéré comme le manuel incontournable faisant autorité dans le champ de l'histoire de l'art en Chine. Quant à *Histoire concise de la peinture moderne* d'Herbert Read, sa version chinoise est publiée en 1979.<sup>4</sup> C'est l'un des premiers ouvrages traduits et consacrés à l'art occidental après la Révolution Culturelle. De Paul Cézanne à Joseph Beuys, le livre nous donne un aperçu général sur le cubisme, le futurisme, le dadaïsme, le surréalisme, le constructivisme, l'expressionnisme abstrait et la peinture contemporaine (dernier chapitre dans lequel apparaissent des artistes ne pratiquant pas seulement la peinture). Il fait souffler un vent d'émancipation sur l'art dans la Chine sortant de la Révolution Culturelle.

Celui de Wang Bomin est réhabilité en Chine, l'autre (celui de Herbert Read) est importé de l'Occident. Les deux livres malaxés ensemble par l'artiste se mélangent très concrètement. Cela signifie qu'après avoir connu un long repli sur soi-même, la Chine peut d'un côté reconnaître sa

<sup>3</sup> B. M. Wang, *Histoire de la peinture en Chine*. Shanghai : Renmin meishu chubanshe, 1982.

<sup>4</sup> H. Read, *Histoire concise de la peinture moderne*. Trad. P.J. Liu, Z.C. Zhou. Shanghai : Renmin meishu chubanshe, 1979. Voir aussi H. Read, *Histoire de la peinture moderne*. Paris : Aimery Somogy, 1960.

propre histoire de l'art, et de l'autre côté, a la possibilité de rencontrer l'art occidental et de dialoguer avec lui. Mais de quel genre de dialogue s'agit-il ? Que doit réemprunter la Chine au monde occidental, que doit-elle s'approprier ?

De nouveau face à ce genre de problématique qui dure depuis un siècle, la réponse de Huang consiste à faire converger toutes les problématiques historiques dans cette œuvre, et le dialogue entre la Chine et l'Occident est devenu désormais une sorte de pâte à papier illisible, une sorte de vomissement. Huang considère que ce geste de « laver » fait référence à une formule bouddhique nommée « couper la langue ». Cependant, l'artiste s'inspire non seulement d'un aspect de la pensée du *chan* (devenu *zen* en passant par le Japon) mais se rattache aussi aux idées de Marcel Duchamp et à l'œuvre de Ludwig Von Wittgenstein. Je vais ainsi tenter d'éclairer la pensée complexe de Huang dans les lignes qui suivent.

L'histoire de la formule « couper la langue » remonte jusqu'au Bouddha lui-même. Un jour lors d'une assemblée des disciples organisée dans le Mont des Vautours, Bouddha cueille une fleur et la montre à tous les disciples. Tout le monde reste silencieux, seul Mahakashyapa sourit. C'est pourquoi Bouddha transmet directement à Mahakashyapa en silence et sans avoir recours à l'écrit. Cela serait là l'origine de l'école Huineng (638-713) « sans écrit ». On y trouve les *Gong'an* (*kôan* en japonais) ; un jeu de questions-réponses et d'anecdotes qui font partie d'une méthode célèbre (IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècles) pour atteindre l'éveil. Et le maître transmet cette méthode à son disciple dans l'école *chan*. Voici deux exemples de ces questions très célèbres : « Question : De quoi a l'air le Bouddha ? Réponse du maître Yunmen : d'un bâton en bambou pour s'essuyer les fesses » ; « Question : Qu'est-ce que le Bouddha ? Réponse du maître Dongshan : Trois livres de lin ».<sup>5</sup>

Les réponses semblent absurdes et peuvent paraître scandaleuses. Elles tiennent de là leur efficacité. Elles sont, en effet, une invitation à nous libérer des idées et des concepts qui nous troublent, pour mieux nous amener à nous frayer un chemin entre affirmation et négation, à cheminer entre les thèses opposées, tout en ignorant la dualité sous toutes ses formes.

Ainsi, selon Huang, la pièce *Fountain* (1917) de Duchamp laisse apparaître des affinités avec un aspect de la pensée bouddhiste *chan*. Huang l'analyse ainsi : « au lieu de répondre à la question “Qu'est-ce que l'art ?” la *Fountain* s'offre comme une méthode propre à répondre sans réponse [...] afin de dévoiler le non-sens du questionnement ainsi que celui de la réponse ».<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Y.P. Huang, « Xiamen dada – une sorte de post-modernisme ? (1986, extrait) » in *Zhanbuzhe zhi wu*, Huang Yong Ping *huiguzhan* [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, p.79. Voir également l'ouvrage du moine Shi (1195-1286) : P.J. Shi, *Cinq lumières se réunissent*. Chongqing : Xinan shifandaxue chubanshe, 2008.

<sup>6</sup> Y.P. Huang, « Xiamen dada – une sorte de post-modernisme ? », in *Cinq lumières se réunissent*, P.J. Shi. Chongqing :

Duchamp, au lieu de s'interroger à nouveau sur la nature de l'art dans son époque de décadence, se moque de l'art en le réduisant à quelque chose de dérisoire, tout comme le maître *chan* se moque du Bouddha en transmettant l'enseignement du Bouddha. Au demeurant, Duchamp pose clairement la question : « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ? ».<sup>7</sup> J'emprunte à cet égard les propos de la thèse de Michel Guérin : « il s'agirait [pour Duchamp] [...] de découpler l'art et les œuvres [...]. Depuis le temps qu'ils vivent dans la langue et dans nos esprits de façon fusionnelle ».<sup>8</sup> De même, la stratégie de Huang couper la langue consiste à échapper à la relation logique entre l'œuvre et l'art. Il déclare que son œuvre « est réalisée par un lave-linge ».<sup>9</sup> Autrement dit, Huang met fin désormais au cercle vicieux de l'œuvre et de l'art.

C'est aussi à cette époque que Huang est fortement marqué par la pensée de Wittgenstein. Selon Wittgenstein la proposition linguistique n'interprète pas le fait et ne l'explique pas non plus : elle le « montre ». Cette pensée conduit l'artiste à se référer à l'école *Chan* de Huineng. Cette affinité entre le *chan* et la pensée de Wittgenstein me conduit à l'analyse que propose Umberto Eco. Ce dernier dans son article intitulé « Le zen et l'Occident » reprend les propos de Watts : « [il évoque] l'exemple du moine qui, au disciple qui l'interroge sur la signification des choses, répond en levant sa canne ; le disciple explique avec beaucoup de subtilité théorique la signification de ce geste, mais le moine réplique que cette explication est trop complexe. Le disciple demande alors quelle est l'explication exacte du geste. Le moine répond en levant de nouveau sa canne ».<sup>10</sup> Cet exemple, selon Eco, pourrait justement rejoindre la phrase de Wittgenstein : « Ce qui peut être montré ne peut être dit ».<sup>11</sup> Ou bien « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire ».<sup>12</sup>

Quant à la stratégie « couper la langue » de Huang, elle répond non seulement à l'exigence de la pensée du *chan* qui refuse des schémas dualistes. Elle relève également de l'esprit de Wittgenstein : un état de détachement ou de renoncement vis-à-vis des théories et des concepts philosophiques. Et cela, selon la logique de Huang, peut rejoindre une certaine manière de penser de Duchamp. Et du coup, « couper la langue » établit un pont entre l'Occident et la Chine et le silence répond paradoxalement à la problématique historique en Chine.

---

Xinan shifandaxue chubanshe, 2008, p.79.

<sup>7</sup> M. Duchamp, *Duchamp du signe*. Paris : Champs/Flammarion, 1994, p.105.

<sup>8</sup> M. Guérin, *Marcel Duchamp, portrait de l'anartiste*. Nîmes : Nîmes Lucie, 2008, p.22.

<sup>9</sup> Y.P. Huang, « Notes d'un augure », in *Zhanbuzhe zhi wu Huang Yong Ping huiguzhan* [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, p.93.

<sup>10</sup> U. Eco, « Le zen et l'Occident », Trad. D. Féral. *Revue d'esthétique : Les artistes contemporains et la philosophie*, n°44, 2003, pp.49-63.

<sup>11</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. P. Klossowki. Paris : Gallimard, 1961, p.177.

<sup>12</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. P. Klossowki. Paris : Gallimard, 1961, p.177.

La stratégie de « couper la langue » est aussi celle de « garder le silence ». Huang explique : « En Chine, dès que l'on parle de la relation entre la culture chinoise et la culture occidentale, ou bien de la relation entre la tradition et la modernité, nous discutons souvent sur le point de savoir qui a ou n'a pas raison, ou bien nous les combinons ensemble. À mon avis, mettre les deux livres dans une machine à laver pendant deux minutes, cela est plus efficace que de chercher à résoudre le problème, et est plus convenable que des disputes sans fin ».<sup>13</sup>

En effet, l'usage du silence tient une place importante chez l'artiste : « Le silence nous offre des potentialités », affirme Huang en analysant la pièce 4'33" de John Cage : « Le silence nous fait entendre des bruits du hasard qui surgissent constamment dans notre champ auditif – d'une sorte de disparition surgit évidemment une sorte d'apparition ».<sup>14</sup> Autrement dit, le disparaissant-apparaissant, ou bien le s'effaçant-surgissant, se réalise d'un seul coup. Huang appelle ce processus « la contemplation limpide – l'éveil subit ».<sup>15</sup> C'est ainsi que Huang conclut que, dans l'œuvre de John Cage, « Le “vide-non avoir” ne signifie pas qu'il n'y a rien du tout ».<sup>16</sup> Le vide chez Huang n'est donc pas le néant, mais « le fonds d'immanence »<sup>17</sup> qui tente de se manifester.

Si l'œuvre nous propose, pour reprendre la définition de HYP, de « contempler limpiquement le vide dans l'art lui-même », alors que ce vide est considéré également par lui comme une « forme sale »<sup>18</sup>, cela signifie que « sale », pour Huang, renvoie à la fois à la confusion, à la complexité et au chaos. La « forme sale » est meilleure que quelque chose de pur, de clair, de simple, et d'ordonné. Autrement dit, la « forme sale » serait sans-forme comme le sans-forme du *dao*. Dès l'ouverture de la formule de Laozi, le *dao* est considéré comme quelque chose de chaotique, un fonds

<sup>13</sup> Y.P. Huang, « La pensée, la fabrication et l'activité de l'an 1987 ». Propos non publiés recueillis par M.L. in *Mur; l'histoire et la frontière de l'art contemporain en Chine*. Beijing : Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2006, p.116.

<sup>14</sup> Y.P. Huang, « À propos de la question sur le langage de l'art », in *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yong Ping huiguzhan* [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, p.87.

<sup>15</sup> Y.P. Huang, « À propos de la question sur le langage de l'art », in *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yong Ping huiguzhan* [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, p.87.

<sup>16</sup> Y.P. Huang, « À propos de la question sur le langage de l'art », in *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yong Ping huiguzhan* [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, p.87.

<sup>17</sup> Les mots de F. Jullien, voir son ouvrage : *La Grande image n'a pas de forme*. Paris : Seuil, 2003.

<sup>18</sup> Propos recueillis par H.R. Hou, « Faire du bruit à l'est pour attaquer l'ouest, faire du bruit à l'ouest pour attaquer l'est », in *Huang Yongping*, Fujian : Les Beaux-Arts de la Province de Fujian, 2002, p.10.

indifférencié.<sup>19</sup> Si le *dao* est le fonds indifférencié et inorganisé à partir duquel la distinction, la différenciation s'opèrent comme une ouverture, alors la démarche de Huang est justement de retour.

Après s'être installé en France, Huang a volontairement abandonné la stratégie « couper la langue », au profit de celle qu'il appelle « nourrir la langue ».

La stratégie de « nourrir la langue » s'appuie aussi sur l'usage du *Yiking* (ou *Yijing*). Le *Yiking* est une source essentielle de la pensée cosmologique. À partir de son origine divinatoire, cet ouvrage a beaucoup fécondé la pensée chinoise. *Yiking*, traduit littéralement, signifie *Classique du changement* ou bien *Livre des mutations*, ou encore *Livre des transformations*. Le manuel est construit à partir de l'opposition de deux types de traits, continu et discontinu, qui constituent les 64 hexagrammes. Chaque hexagramme comporte deux trigrammes contenant six traits, alignés verticalement. Lue de bas en haut, du premier au sixième trait, la figure de l'hexagramme déploie à la fois une possibilité de *continuation* et de *modification*.<sup>20</sup>

La stratégie « nourrir la langue » de Huang consiste à ne pas chercher l'idée à toute force mais plutôt laisser venir la parole du *Yiking*. Il déclare : « Je pourrais dire que je suis un augure [...] cela détermine ma nature d'artiste ». <sup>21</sup> Et il explique : « La divination est en elle-même une œuvre [...] elle n'est pas notre création [...] elle nous est offerte, elle peut nous permettre d'échapper au piège que nous tend le concept de création dans l'art contemporain ». <sup>22</sup> Autrement dit, l'artiste doit être vu en augure, et non en auteur.

Le plus fameux exemple de cette approche est *Le théâtre du monde* (1993-1994).

<sup>19</sup> Laozi, *Daodejing*, chapitre 25 : « Il y a de la réalité confusément advenant [ou : advenue], née avant le Ciel et la Terre. Silencieuse ! Abyssale ! ». Traduit et cité par F. Jullien : *La Grande image n'a pas de forme*. Paris : Seuil, 2003, p.70.

<sup>20</sup> À propos du *Yiking*, voir l'ouvrage de F. Jullien : *Figures de l'immanence : Pour une lecture philosophique du Yi king, le classique du changement*. Paris : Grasset, 1993.

<sup>21</sup> Y.P. Huang, « Notes d'un augure » in *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yong Ping huiguzhan*, [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, p.93.

<sup>22</sup> Y.P. Huang, « Notes d'un augure » in *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yong Ping huiguzhan*, [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, pp.92-93.



Huang Yong Ping,  
*Le théâtre du monde*,  
 1993 – 1994,  
 structure métallique, bois, insectes  
 (scarabées noires, cafards, grillons,  
 millepattes,  
 walkingstick, scorpions, araignées  
 noires, lézards, crapaud et  
 serpents).  
 66 x 295 x 175 cm.

L'œuvre est représentée par une cage en forme de carapace de tortue faite par une structure métallique. À l'intérieur de la cage sont abrités 300 scarabées noirs, 200 cafards, 200 grillons, 10 mille-pattes, 1 phasme bâton, 3 scorpions, 3 araignées noires, 4 lézards, 1 crapaud et 2 serpents. Ils sont disposés dans les 23 petites cellules en forme de tiroirs. Les tiroirs sont ouverts sur le centre de la cage. Les bêtes sans nourriture vont s'entre-dévorer.

L'idée de l'utilisation des insectes est inspirée directement du *Yijing*. À l'aide de la consultation, Huang obtient l'hexagramme 18 : *Gu* 蠱.<sup>23</sup> Son idéogramme se compose de vers disposés sur une assiette. Cela signifie que la nourriture dans l'assiette est pourrie, ce qui donne lieu à l'apparition de vers. L'hexagramme lui-même est composé du vent et de la montagne ; le vent est au-dessous de la montagne. Le *yang* est en haut, le *yin* est en bas, ce qui signifie une époque de paix fermée sur elle-même qui est en train de s'écrouler, de se diriger vers le désordre.<sup>24</sup>

Selon la culture chinoise, depuis les Shang (16<sup>e</sup>-11<sup>e</sup> av. J.-C.), la tortue, avec sa longue vie, avec sa carapace dorsale ronde comme le ciel, et sa carapace ventrale plutôt carrée comme la terre, est considérée comme un modèle de l'univers qui dure. C'est l'une des raisons pour laquelle les

<sup>23</sup> Huang Yong Ping, catalogue d'exposition. Paris : Réunion des musées nationaux, p.23.

<sup>24</sup> Pour dévoiler le sens de la *réforme*, Huang réalise l'œuvre *Le pont* (1993-1995) qui est considérée comme une extension de la pièce *Le théâtre du monde*. La pièce *Le pont* évoque l'image d'un serpent qui rampe au-dessus de la tortue. Selon la mythologie chinoise, puisque la tortue n'a pas de sujet mâle, elle ne peut être fécondée que par le serpent. À partir de l'époque Han, on trouve dans la sculpture et dans la littérature la tortue entourée par le serpent. L'ensemble des deux est considéré comme un seul animal symbolique, nommé *Xuanwu*. L'une de ses significations a trait à la procréation.



ancêtres chinois procédaient à des rites divinatoires sur la tortue et prétendaient interroger le cosmos insondable. Cet animal, peut-on dire, est le fondement de toute la civilisation chinoise. Il n'est donc pas étonnant que Huang emprunte la forme de la tortue pour *Le théâtre du monde* afin de figurer symboliquement un univers avec ses secrets dans lequel nous ne pouvons prévoir ni le processus ni la conséquence des rencontres entre les insectes. Ces derniers, dans ce cosmos réduit, se battent, s'entre-déchirent et s'entre-dévorent jusqu'à la fin, et le dernier insecte vivant est le plus fort. Cet aspect assez cruel renvoie à l'évidence à la cruauté de notre monde.

Le vernissage de l'exposition *Hors limites* se déroule le 8 novembre 1994. *Le Théâtre du Monde* est présenté au public vidé des insectes en raison de l'opposition d'une part du public. Quatre sociétés pour la Défense des Animaux accusent l'artiste de mauvais traitements sur des insectes afin de faire censurer l'œuvre.<sup>25</sup> Tout au long de l'exposition, l'œuvre est présentée sous la forme d'une cage vide. Face à cette affaire, Huang reste silencieux. Ce silence est remarqué par la sociologue de l'art Nathalie Heinich : « Dans le triangle interactionnel qui détermine l'existence de l'art contemporain, entre les propositions des artistes, les réactions du public et leur accréditation par les institutions – seules ces deux dernière instances sont manifestées dans cette polémique ».<sup>26</sup> Quant à Huang, il déclare ainsi : « la non-réaction est réaction ».<sup>27</sup>

Agir sans agir, la position de Huang est celle d'un *entre*. La non-position est en effet une position : celle d'une disponibilité. Pour mieux comprendre, nous pouvons citer cette explication de François Jullien : « *Vide* signifie que le souverain laisse fonctionner le dispositif du pouvoir qu'il a en main sans interférer dans sa démarche, et donc sans rien y ajouter de personnel : il se garde de manifester et même d'éprouver la moindre préférence, car celle-ci viendrait nuire, par l'arbitraire de sa subjectivité, à l'impeccabilité de ce fonctionnement ; il se garde aussi de faire valoir son intelligence, car elle ne pourrait que brouiller, par le jeu qu'elle introduirait, la rigoureuse netteté du système, telle que l'impose sa cohérence ; de plus, elle entraînerait les autres à rivaliser d'intelligence avec lui et, le rabaisant à leur niveau, livrerait le pouvoir à la compétition (et donc enrayerait son bon fonctionnement) ».<sup>28</sup> Nous pouvons dire que la réflexion de l'artiste s'inscrit parfaitement dans la logique du déroulement du procès qui est le message essentiel du *Yiking*.

---

<sup>25</sup> Voir N. Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets – Études de cas*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1998, pp.155-192.

<sup>26</sup> N. Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets – Études de cas*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1998, p.161.

<sup>27</sup> J. Boussand, « *Le Théâtre du monde* de Huang Yong Ping ... *Hors limites* ? Rencontre avec Huang Yong Ping ». *Art Présence*, n°13, 1995, p.31.

<sup>28</sup> F. Jullien, *Traité de l'efficacité*. Paris : Grasset, 1996, pp.122-123.

La stratégie de Huang c'est, avec son silence, de profiter, voire d'exploiter, le moment défavorable où surgit le conflit. Car, aux yeux de Huang, l'emploi de la divination revient à mettre l'art dans un monde qui « ressemble à la vie réelle, ou bien à user d'une stratégie de la guerre dans un monde dangereux, autrement dit, c'est introduire le faste et le néfaste dans le processus de la réalisation et dans l'œuvre d'art elle-même ».<sup>29</sup>

Huang, en tant qu'augure, s'appuie sur le moment moins favorable pour rendre sa fonction positive. En ce sens, il a rempli parfaitement sa vocation. Car le *Yiking* nous aide « non pas à chercher à éviter une condition apparemment moins enviable [...] mais à assumer la situation dans laquelle on est, si difficile soit-elle, en la faisant concorder avec la perspective d'ensemble de la réalité et son exigence de régulation ».<sup>30</sup> Laisser la cage vide paraît ainsi évident !

Se conformant au précepte fondamental du *Yiking* « agir sans agir », Huang choisit d'être « entre » afin d'épouser le moment moins favorable. Cet « entre » choisi par Huang répond en fait à la notion chinoise *jian* 間 qui est à l'origine du fameux *mâ* des Japonais. Selon son étymologie lisible dans l'idéogramme, « la grande porte se doit d'être fermée la nuit mais, tandis qu'elle est close, on aperçoit la clarté de la lune parce qu'il reste un espacement médian, entre les battants, que son rayon traverse ».<sup>31</sup> Toutefois, contrairement à ce que l'on peut penser dans un premier temps, ce mot ne signifie pas une distance, ni une séparation entre les choses, mais signifie que la chose n'est pas close en elle-même ; elle possède la capacité de se déclose, ce par quoi elle se libère d'elle-même et respire.<sup>32</sup> Une autre prononciation de cet idéogramme est *xian*, qui manifeste bien ce second sens en évoquant aussi la notion de « disponibilité ».

Cet « entre » est au cœur de la pensée chinoise et le lettré en fait la manifestation du binôme « souffle-résonance ». Le lettré peint non seulement l'« entre », c'est-à-dire l'entre montagne et eau, l'entre présence et absence, l'entre il y a et il n'y pas, mais aussi, plus important pour lui, il peint la disponibilité de chaque chose, sa respiration, qui est la condition même de l'« entre ».

La même remarque vaut en ce qui concerne la séparation supposée entre sujet et objet. Le refus d'établir une dualité se manifeste aussi dans l'affirmation d'une identité profonde entre la chose et sa représentation. Sur ce dernier point on note que le lettré chinois ne considère pas de manière différente l'image et le phénomène. L'image est elle-même phénomène parmi les autres

<sup>29</sup> Y.P. Huang, « Notes d'un augure », in *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yong Ping huiguzhan*, [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, p.93.

<sup>30</sup> F. Jullien, *Figures de l'immanence : Pour une lecture philosophique du Yi king, le classique du changement*. Paris : Grasset, 1993, p.54.

<sup>31</sup> F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*. Paris : Seuil, 2003, p.145.

<sup>32</sup> F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*. Paris : Seuil, 2003, p.146.

phénomènes du monde. Elle n'est pas représentation ou simple signifiant, elle est animée par le souffle et le nom qui lui est donné affirme cette parenté éminente ; le mot 象 *xiang*<sup>33</sup> désigne en même temps l'œuvre produite et le procès du monde.

Quant à Huang, il me semble que son usage du *Yiking* est une révélation de cette ancienne pensée du lettré. Car le *Yiking* nous conduit justement à dévoiler la nature de l'image comme phénomène. En ce sens, au lieu de laisser l'image s'enliser dans une forme concrète, il vaut mieux, pour Huang, épouser le procès des choses. Il s'agit donc de la fameuse 意 *yi* : sens-intentionnalité<sup>34</sup> qui se trouve dans la peinture du lettré. C'est-à-dire qu'une fois que l'intentionnalité est atteinte on peut quitter la forme. Le lettré nous laisse songer dans le vide insondable *entre* le ciel et la terre. De même, face à la censure, Huang nous dit que laisser la cage vide est « aussi une manière d'exposer ».<sup>35</sup>

On trouvera cet esprit chez Huang dans ses propositions pour les installations gigantesques du *Projet Chauve-souris I, II, III* (2001, 2002, 2003).



*Bat Projet I*, 2001,  
Installation : métal  
20 x 10 x 6 m



*Bat Projet II*, 2002,  
Installation : métal  
15,6 x 20 x 6 m



*Bat Projet III*, 2003,  
Installation : métal  
15,6 x 6 x 2,5 m

<sup>33</sup> Voir F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Paris : Seuil, 2003, chapitre XV : « Image-phénomène : peindre la transformation, la vie », p.331.

<sup>34</sup> F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*. Paris : Seuil, 2003, pp.116-118.

<sup>35</sup> Propos recueillis par Z.J. QIU, « Tu dois t'arrêter à tout moment, et te garder d'une sorte de radicalité », in D.A. Fan, M.C. Wu, *L'art contemporain et la culture locale, Huang Yong Ping*. Fujian, Fujian Meishu Chubanshe, 2003, p.18.

Ce projet s'inspire d'une affaire d'espionnage opposant la Chine et les États-Unis. Le 1er avril 2001, un avion espion EP-3 américain entre en collision avec un avion de combat chinois, en zone aérienne chinoise. Ce dernier s'écrase dans la mer et son pilote est porté disparu. De son côté, après avoir été endommagé, l'EP-3 est obligé d'atterrir en territoire chinois avant d'être rapatrié aux États-Unis après d'âpres négociations et après avoir été découpé en morceaux. Chacun peut imaginer l'importance de cette affaire à l'époque. Les réalisations des œuvres répondant aux trois étapes de ce projet ont bien eu lieu, mais toutes ont été soumises successivement à la censure. Au dernier moment les autorités américaine, française et chinoise ont chaque fois empêché que le public puisse voir les œuvres. Cette invisibilité de fait dévoile la tension politique qui régnait entre ces trois pays. La force de l'ensemble que constituent ces trois installations tient à la continuité du propos de l'artiste. Cette continuité permet à la pensée de Huang de prendre toute son ampleur. Cette démarche qui rebondit, censure après censure, devient de plus en plus sensible, voire embarrassante pour les autorités officielles. Quant à Huang, il conclut : « L'intention d'exposer dans le but d'exposer est devenue de moins en moins importante. Néanmoins, la force conduisant à faire des œuvres d'art pour l'exposition devient de plus en plus importante. Une fois que la force prend sa forme, l'exposition peut être abandonnée ».<sup>36</sup> Cette phrase de Huang ne révèle-t-elle pas aussi certaines affinités avec celle exprimée par le peintre Tang Zhiqi (1579-1651) pour qui l'« esprit » d'un peintre « parvient jusqu'au bout », tandis que son pinceau « ne peint pas jusqu'au bout », alors c'est « parfait » ?<sup>37</sup>

## Conclusion

Huang prétend être dans la position d'un augure se contentant de laisser le jeu des événements créer des situations qu'il semble accompagner. Sa stratégie d'agir sans agir lui permet de trouver sa place dans la logique du déroulement du procès, ce qui est effectivement le message foncier du *Yiking*. Le parcours de « couper la langue » à « nourrir la langue » est une démarche qui consiste à rejoindre le plus ancien sillage de la pensée du lettré chinois : une acceptation d'un réel lui-même soumis à la respiration du monde – se laissant porter par le mouvement et où les

<sup>36</sup> Y. P. Huang, « Le Projet Chauve-souris », in *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yongping huiguzhan*, [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008, pp.60-61.

<sup>37</sup> Propos recueillis dans F. Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Paris : Seuil, 2003, pp. 118. Voir aussi Z.Q. Tang, *Huishiweiyuan*. Shanghai : Renminmeishu chubanshe, 1964.

occasions font œuvre. Huang me paraît précisément avoir compris son travail comme l'expression ouverte d'un processus sans permettre la visibilité d'un idéal ou d'un but qui trancherait dans le réel. Il nous invite à la fluidité et à la transformation silencieuse.

---

Shiyan Li

Aix-Marseille Université  
Laboratoire d'Études en Sciences des Arts (LESA)

## Bibliographie

- BOUSSAND, Juliette, « *Le Théâtre du monde de Huang Yong Ping ... Hors limites ? Rencontre avec Huang Yong Ping* ». *Art Présence*, n°13, 1995.
- DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe*. Paris : Champs/Flammarion, 1994.
- FAN, D.A. & M.C. WU, *L'art contemporain et la culture locale, Huang Yong Ping*. Fujian : Les Beaux-Arts de la Province de Fujian, 2003.
- ECO, Umberto, « Le zen et l'Occident ». Trad. D. Féral. *Revue d'esthétique : Les artistes contemporains et la philosophie*, n°44, 2003.
- GUERIN, Michel, *Marcel Duchamp, portrait de l'anartiste*. Nîmes : Nîmes Lucie, 2008.
- HEINICH, Nathalie, *L'Art contemporain exposé aux rejets – Études de cas*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1998.
- Huang Yong Ping*, Catalogue d'exposition, 21 septembre 1995 –15 janvier 1996. Paris : Réunion des musées nationaux, 1995.
- Huang Yong Ping huiguzhan* [La Maison de l'augure : une rétrospective de Huang Yong Ping], Catalogue d'exposition à l'UCCA, Pékin, 22 mars – 15 juin 2008. Shanghai : Renmin chubanshe, 2008.
- JIA, Wei & Pi LAN, *Fer raffiné, les critiques d'art de l'avant-garde les plus essentiels 1979-2005*. Lanzhou : Dunhuangwenyi, 2006.
- JULLIEN, François, *Figures de l'immanence : pour une lecture philosophique du Yi king, le classique du changement*. Paris : Grasset, 1993.
- \_\_\_\_\_, *Traité de l'efficacité*. Paris : Grasset, 1996.
- \_\_\_\_\_, *La grande image n'a pas de forme*. Paris : Seuil, 2003.
- READ, Herbert, *Histoire de la peinture moderne*. Paris : Aimery Somogy, 1960.
- \_\_\_\_\_, *Histoire concise de la peinture moderne*. Trad. P.J. Liu, Z.C. Zhou. Shanghai : Renmin meishu chubanshe, 1979.
- WANG, Bomin, *Histoire de la peinture en Chine*. Shanghai : Renmin meishu chubanshe, 1982.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*. Trad. P. Klossowki. Paris : Gallimard, 1961.