

Culture and Local Governance Culture et gouvernance locale



L'« autre » dans les oeuvres des artistes contemporains chinois en France : Chen Zhen et Huang Yongping The "other" in the works of contemporary Chinese artists in France: Chen Zhen and Huang Yongping

Lixia Tang

Volume 9, Number 1, Summer 2024

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1112703ar>
DOI: <https://doi.org/10.18192/clg-cgl.v9i1.7150>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Centre d'étude en gouvernance, Université d'Ottawa

ISSN

1911-7469 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Tang, L. (2024). L'« autre » dans les oeuvres des artistes contemporains chinois en France : Chen Zhen et Huang Yongping. *Culture and Local Governance / Culture et gouvernance locale*, 9(1), 86–98.
<https://doi.org/10.18192/clg-cgl.v9i1.7150>

Article abstract

Sinologist Gregory B. Lee stated in his 2018 book *China imagined* that, "For several centuries now, European and American sinologists and novelists have imagined their own China, and have narrated and imposed China according to this imaginary. Until now, this Western imaginary of China has been globally dominant". By mimicry, Chinese intellectuals also imagined the West through books translated in the 80s of the 20th century. When they left China, they were confronted not only with the West they imagined, but also with the China imagined by Westerners. We will now examine whether contemporary Chinese artists considered as "others" express themselves, create, through the same prism that we might describe as a mirror effect.

© Lixia Tang, 2024



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

L'« autre » dans les œuvres des artistes contemporains chinois en France : Chen Zhen et Huang Yongping

TANG Lixia

Université de Rennes, France

Résumé : Le sinologue Gregory B. Lee a déclaré dans son livre de 2018 *China imagined* que : « Depuis plusieurs siècles maintenant, les sinologues et romanciers européens et américains ont imaginé leur propre Chine, et ont raconté et imposé la Chine selon cet imaginaire. Jusqu'à présent, cet imaginaire occidental de la Chine a été globalement dominant ». Par mimétisme, les intellectuels chinois imaginaient également l'Occident à travers des livres traduits dans les années 80 du XXème siècle. Lorsqu'ils quittaient la Chine, ils se confrontaient non seulement à l'Occident qu'ils imaginaient mais aussi à la Chine imaginée par les Occidentaux. Nous allons alors examiner si les artistes contemporains chinois considérés comme « autres » s'expriment, créent, en étant dans le même prisme que l'on peut qualifier d'effet miroir.

Mots clés : art contemporain chinois, Huang Yongping, Chen Zhen

Abstract : Sinologist Gregory B. Lee stated in his 2018 book *China imagined* that: "For several centuries now, European and American sinologists and novelists have imagined their own China, and have narrated and imposed China according to this imaginary. Until now, this Western imaginary of China has been globally dominant". By mimicry, Chinese intellectuals also imagined the West through books translated in the 80s of the 20th century. When they left China, they were confronted not only with the West they imagined, but also with the China imagined by Westerners. We will now examine whether contemporary Chinese artists considered as "others" express themselves, create, through the same prism that we might describe as a mirror effect.

Keywords : Chinese contemporary art, Huang Yongping, Chen Zhen

Introduction

Dans son livre *China Imagined* (2018), le sinologue Gregory B. Lee fait la déclaration suivante : « *Depuis plusieurs siècles maintenant, les sinologues et romanciers européens et américains ont imaginé leur propre Chine, et ont raconté et imposé la Chine selon cet imaginaire. Jusqu'à présent, cet imaginaire occidental*

TANG Lixia est doctorante au département d'histoire de l'Université de Rennes. Email: lixiatang315@gmail.com

de la Chine a été globalement dominant »¹. Par mimétisme, les intellectuels chinois imaginaient également l'Occident à travers des livres traduits dans les années 1980 du XX^e siècle. Lorsqu'ils quittaient la Chine, ils se confrontaient non seulement à l'Occident qu'ils imaginaient, mais aussi à la Chine imaginée par les Occidentaux. Nous allons alors examiner si les artistes contemporains chinois considérés comme « autres » s'expriment et créent tout en étant dans le même prisme que l'on peut qualifier d'effet miroir.

Contexte

Des milliers d'artistes chinois ont quitté la Chine dans les années 1980². Parmi eux, au cours des années de la Nouvelle Vague 85, la première génération d'artistes contemporains chinois tels que Cai Guoqiang, Xu Bing, Huang Yongping et Chen Zhen étaient dispersés en France, aux États-Unis et au Japon. Il ne fait aucun doute que leurs installations ont laissé un fort sentiment d'exotisme au public occidental, tout en formant un art contemporain différent de celui de la Chine continentale en raison de l'expérience occidentale.

Ainsi, Cai Guoqiang a intelligemment construit un bateau en paille pour « emprunter des flèches » à l'Occident, tandis que Xu Bing a créé *le Livre du ciel* avec de faux caractères chinois pour que le public occidental puisse le lire. Huang Yongping a fourni à l'Occident le *Projet Serpent-humain* pour capturer des immigrants illégaux chinois, et Chen Zhen a persuadé tout le monde de réaliser une *table ronde*. Le but des styles exotiques présentés par ces artistes chinois contemporains installés dans les pays occidentaux comme « autres » est-il donc de plaire au public occidental, ou de contribuer à l'imaginaire occidental de la Chine ? Aujourd'hui, nous nous concentrons sur deux artistes en France : Chen Zhen et Huang Yongping. Chen Zhen a déclaré que « *tout le monde soit "un autre" et toutes les cultures soient les "autres" cultures, y compris la culture blanche* ».³ Sur quoi met-il l'accent ? Nous investiguerons l'« exotisme » de leur style sous deux angles, la « sinité » et l'« autre », et combinerons dans notre analyse leurs créations et leurs textes théoriques.

Stratégie de la sinité

Au préalable, comment définissons-nous une œuvre comme comportant une « sinité » ? Évidemment, il est plus que difficile de répondre à cette question. Tout d'abord, c'est parce que la « sinité » est un concept complexe, dont la définition est quelque peu controversée. Dans des circonstances normales, nous

¹ LEE, Gregory. B, *China imagined*, Londres, Huist, 2018, (en), pp.3.

Texte original : « *For several centuries now, European and American sinologists and novelists have imagined their own China and have narrated and imposed China according to this imaginary. Thus far, this Western imaginary of China has been globally dominant* ».

² FEI, Dawei, « *Voyage intérieur : à propos de l'art chinois à l'étranger* », Artpress, n° 290, 2003, pp. 25-29.

³ XU Min 徐敏, *Série d'art parlants d'artistes d'outre-mer : Chen Zhen* (Hai wai yi shu jia tan yi cong shu : Chen Zhen «海外艺术家谈艺丛书：陈箴»), Ji Lin, Maison d'édition Jilin Fine Arts 吉林美术出版社, 吉林, 2006, (cn), pp.93.

pouvons comprendre la sinité comme un équivalent du qualificatif de « chinois », qui est utilisé pour décrire les caractéristiques de la culture, de la société et de l'histoire chinoises. Cela implique également les valeurs uniques ou les caractéristiques communes de la Chine. Il convient de noter que la « sinité » ne signifie pas que toutes les œuvres d'art de Chine ont cette caractéristique, et bien entendu toutes les œuvres d'artistes chinois ne possèdent pas la « sinité ». Ainsi, lorsque nous associons la « sinité » à des œuvres d'art, comment devons-nous en délimiter le champ ? La calligraphie, la peinture à l'encre, la peinture de paysage et le totem du dragon sont en effet faciles à distinguer, mais en tant qu'artistes contemporains, Chen Zhen et Huang Yongping n'ont pas utilisé ces stratégies faciles d'identification.

En 1995, Chen Zhen a participé à l'exposition *Dialogue de Paix*, organisée pour commémorer le cinquantième anniversaire de l'Organisation des Nations Unies, et a créé l'œuvre *Round Table* (*Table ronde*). Il a installé vingt-neuf chaises du monde entier sur le bord d'une table ronde, qui est une table chinoise d'un diamètre de 5,5 mètres. Des mots sensibles tels que « hégémonie culturelle, droits de l'homme internationaux, discrimination raciale et réfugiés internationaux » (*wenhua baquan* 文化霸权, *guoji renquan* 国际人权, *zhongzu qishi* 种族歧视, *guoji nanmin* 国际难民) étaient écrits à plusieurs reprises en caractères chinois au milieu. Dans le contexte hautement politisé des Nations Unies, l'exposition intitulée *Dialogue de Paix* visait à illustrer l'objectif de la coexistence multiculturelle mondiale. Alors, la *Round Table* de Chen Zhen interprète-t-elle parfaitement « l'état idéal » de l'Organisation des Nations Unies ? Par ailleurs, pourquoi dit-on que Chen Zhen a utilisé une table ronde de style chinois ? C'est parce qu'en Chine, il y a un petit plateau rotatif au centre de la table à manger ronde sur laquelle les plats sont généralement placés. En mangeant, chacun tourne le petit plateau pour obtenir la nourriture dont il a besoin. Par conséquent, les caractères chinois ci-dessus remplacent les plats, ce qui implique que l'échange et la transmission d'informations peuvent s'effectuer (ici les valeurs de l'ONU). Contrairement à la liberté et à l'égalité soulignées par la table ronde occidentale, la table ronde populaire depuis le milieu de la dynastie Qing implique le dîner de famille. En surface, ce que Chen Zhen veut exprimer n'est pas seulement un « dîner de famille » de pays du monde entier, mais aussi une table ronde sur l'égalité interculturelle. L'essence de la table ronde est la communication et le dialogue pour établir des relations plus proches. Les chaises de différents pays sont au même niveau, démontrant l'esprit d'égalité internationale entre les pays et les cultures. Mais, en fait, les chaises sont fixées autour de la table, ce qui empêche les gens de s'asseoir. C'est une métaphore selon laquelle « la coexistence ne signifie pas l'égalité » et « le dialogue ne résout pas nécessairement les problèmes », qui expose la fausse apparence du « dialogue pacifique ». L'artiste suggère ainsi différents modes de lecture de son œuvre en s'appuyant sur des composantes matérielles spécifiquement chinoises.

Depuis lors, les meubles chinois sont souvent apparus dans les œuvres de Chen Zhen. En plus de la table ronde, des images telles que le lit Luohan, le lit à baldaquin et les chaises de paravent de la dynastie Ming sont également des matériaux pour la création de Chen Zhen. Par exemple, son œuvre *Jue Chang/Fifty Strokes to Each* (*Jue Chang/cinquante coups chacun*), exposée en Israël en 1998, est l'une des œuvres les plus typiques qui utilisent des meubles chinois pour présenter des coutumes exotiques. C'est également une œuvre qui exprime les relations éthiques dans l'idéologie traditionnelle chinoise, parce que *Jue Chang* 绝唱 signifie littéralement « la dernière chanson », mais il se réfère en fait au plus haut niveau de l'art. « Cinquante coups chacun » (*ge da wu shi da ban* 各打五十大板) est une loi pénale qui

trouve son origine dans la dynastie des Han de l'Ouest et qui signifie que peu importe qui a raison ou tort entre le plaignant et l'accusé, chacun reçoit cinquante coups de bâton pour résoudre le conflit. Chen Zhen a introduit le concept confucéen de « pas de litige » (*wu song* 无讼) sur les questions géopolitiques mondiales, et ce, dans l'espoir d'utiliser le « juste milieu » (*zhong yong* 中庸) de Confucius pour réconcilier les conflits. Il a combiné dix lits Luohan et des dizaines de chaises à dossier paravent dans une installation à grande échelle.⁴ Les surfaces de ces lits et chaises sont évidées et cousues avec de la peau de vache pour former des tambours qui peuvent être frappés. Chen Zhen a invité le public à battre les tambours, formant une cérémonie de punition bouddhiste. En même temps, le son des tambours associé avec le chant de plus d'une dizaine de lamas tibétains lors du vernissage a formé une chanson éternelle dans le but de résoudre les conflits et d'éveiller reflets et résonances des deux côtés. Bien sûr, la clé du son du tambour est le vieux pot de chambre sous les chaises et les lits.

Ces pots de chambre provenaient de Shanghai. Ils ont été récupérés par Chen Zhen lors de la démolition de sa maison dans l'ancienne concession française de Shanghai, puis ils ont été transportés en France. Lorsque Chen Zhen est retourné en Chine pour la première fois en 1993, le Shanghai moderne était complètement différent de la vie de ruelle de Shanghai de ses souvenirs. Il se souvenait des années 1960 et 1970 à Shanghai. À cette époque, sur le chemin de l'école tous les matins, Chen Zhen voyait des voisins laver les pots de chambre du côté de la rue. Arrivé à l'école, il a pris le *Petit livre rouge* et l'a lu à haute voix, jour après jour, comme une incantation quotidienne et une religion de la vie⁵. Par conséquent, de ces expériences s'est formée l'une de ses œuvres les plus sinisées : *Daily incantations* (*ri zhou* 日咒). Dans cette création, il a assemblé 101 pots de chambre dans un grand instrument de musique, *Bianzhong of marquis Yi of Zeng* (*Zeng Hou Yi bian zhong* 曾侯乙编钟) de la période des Royaumes combattants, essayant de créer une atmosphère d'éducation musicale sous l'ancien système rituel et musical. Chaque pot de chambre a été transformé en haut-parleur jouant un mélange de pot de chambre en cours de nettoyage et de radio. Et ces « produits de l'époque » éliminés par la modernisation sont aussi « victimes » des conflits culturels, tout comme le carillon Zeng Hou Yi. Ces pots de chambre ont ensuite été réutilisés par Chen Zhen dans différentes œuvres. Chen Zhen est fasciné par l'opposition entre les objets obsolètes en Chine et la modernisation occidentale. De plus, à travers ses manuscrits, nous avons découvert que les « pneus de vélo », « abaque » (*suan pan* 算盘) et « nenju » (*fo zhu* 佛珠) sont souvent marqués comme « objets chinois ». Le « papier brûlant » de l'adoration de l'âme des morts, la « méditation taoïste » (*zuo wang* 坐忘) et le « Nirvana » (*yuan ji* 圆寂) de la mort du bouddhisme apparaissent également dans les œuvres de Chen Zhen.

Contrairement à Chen Zhen, Huang Yongping incarne davantage sa « sinité » en s'appuyant sur l'application du taoïsme et du livre des mutations. Comme nous le savons, en 1989, Huang Yongping a participé à l'exposition *Magicien de la Terre*, au centre Pompidou. Dans l'exposition, Huang a utilisé une machine à laver pour mélanger des journaux et des livres, formant un papier maché qui s'est entassé dans deux tombes en forme de tortue qu'il a nommées *Reptiles*. Dans son manuscrit, il a écrit que « les tombes

⁴ Le lit Luohan est également connu sous le nom de « lit d'arhat » ou « lit de méditation », il est traditionnellement utilisé dans la pratique bouddhiste pour la méditation et le sommeil. La chaise à dossier paravent n'a pas d'accoudoirs et tire son nom de son dossier qui ressemble à un paravent, le dossier peut être sculpté ou décoré de motifs en relief ou en jade.

⁵ ADAC (Association des Amis de Chen Zhen), *Chen Zhen Catalogue raisonné 1977-1996*, Milan, Skira, 2018, pp. 330-332.

présentent une forte imitation de la nature en Chine, devenant ainsi une partie de la nature. Les cimetières chinois sont construits en fonction des montagnes et font attention au Feng Shui. J'utilise souvent l'image de la "tombe" comme une sorte d'"objet chinois" ou d'"altérité" »⁶. Ce type de tombe, en forme de tortue, est une tombe courante dans les villes côtières du sud de la Chine. On l'appelle « tombe en carapace de tortue » (*gui ke mu* 龟壳墓). Dans le manuscrit, Huang s'est inspiré de la tombe de sa famille, située dans la banlieue de Xiamen, province du Fujian.

La première mention historique de la tombe en carapace de tortue s'est faite dans les livres d'histoire de la dynastie Ming⁷. Alors qu'est-ce que cela a à voir avec la pensée taoïste dont nous parlons ? Tout d'abord, dans les quatre animaux de la culture traditionnelle chinoise, la tortue noire du Nord est une combinaison de tortue et de serpent, impliquant le nord, l'hiver et l'eau. Elle est le dieu vénéré par le taoïsme. Ensuite, dans le livre taoïste *Bao pu zi* qu'aime Huang Yongping, il est préconisé que la respiration soit comme une tortue, qui est une sorte de « Qi gong » de la culture taoïste de la santé. Enfin, la carapace de tortue est également l'un des outils de divination du taoïsme, et Huang Yongping utilise toujours le *Yi King* pour la divination avant chaque création. Par conséquent, les « objets chinois » soulignés par Huang reflètent les différences idéologiques, religieuses et culturelles entre l'Orient et l'Occident sur la base du taoïsme. Le tombeau symbolise la mort et l'immobilité, tandis que la tortue symbolise la longévité et le fait de ramper. À première vue, la mort et la longévité sont contradictoires. En fait, ceux qui construisent des tombes espèrent que l'âme ou l'esprit du défunt durera aussi longtemps qu'une tortue. Le papier peut être lessivé, détruit par une machine à laver, mais l'esprit culturel véhiculé par les mots sur le papier peut se transmettre à travers les âges.

En outre, l'« élixir » (*dan yao* 丹药) raffiné à partir de « réalgar » (*xiong huang* 雄黄) et de « cinabre » (*zhu sha* 朱砂), le « pas de Yu » (*yu bu* 禹步) que les prêtres taoïstes marchent lors des cérémonies de bénédiction, le « talisman » (*fu zhou* 符咒) utilisé pour éloigner les mauvais esprits et la légendaire « bête sacrée » (*shen shou* 神兽) à *Shan Hai Jing* sont également des symboles utilisés et ils donnent sans aucun doute aux œuvres de Huang Yongping un style exotique typiquement chinois.

Fait intéressant, bien que Chen Zhen et Huang Yongping aient adopté des moyens différents pour montrer leurs identités culturelles chinoises, ils ont tous deux recherché l'inspiration dans la culture traditionnelle chinoise. Comme l'a dit Chen Zhen, *Jie gu feng jin* 借古讽今. C'est-à-dire qu'on utilise le passé pour faire la satire du présent. Il a l'habitude d'emprunter des « objets usagés » aux « pool de gènes » de la culture chinoise, des objets chargés d'histoire. Il a dit que « quand on se réfère au passé, il est très important aussi de le "décrier". L'idée n'est pas de s'approprier directement les images du passé ou de voyager simplement dans le temps et l'espace [...] Ainsi, nous n'avons pas peur aujourd'hui d'emprunter

⁶ Huang Yongping a produit un total de 25 carnets manuscrits basés sur la chronologie, comprenant à la fois du texte et des images. Parmi eux, les carnets n°01 à N°5 ont été publiés dans un livre intitulé *Une immanence : Entretien entre Huang Yongping et Hans Ulrich Obrist* en 1999, avec un total de 1 000 volumes. Les manuscrits de Huang Yongping de 2000 à 2019 n'ont jamais été publiés. Source d'information : Entretien de l'auteur avec Shen Yuan, l'épouse de Huang Yongping.

⁷ En 1607, l'historien He Qiaoyuan 何乔远 mentionnait dans son livre *Fu Ping Shan Zhi* 福平山志 avoir « vu neuf tombes côte à côte, comme des corps de tortues, et les *Puren* (peuple Putian) les appelaient neuf tortues ». Il s'agit d'un document antérieur concernant le tombeau en carapace de tortue du Fujian.

Texte original : « *Jian jiu fen qi lie, zuo gui ti, pu ren wei zhi jiu gui* 见九坟齐列,作龟体,莆人谓之九龟 ».

aussi bien au passé chinois qu'à l'Occident moderne »⁸. Alors, comment utiliser, comment pratiquer la satire aujourd'hui ?

L'identité marginale de l'« autre »

Dans ce cas-là, nous analysons l'« autre » pour trouver des réponses. Des artistes chinois comme Huang Yongping et Chen Zhen seraient naturellement considérés comme des « autres » en France. Dans une interview avec le conservateur Kong Changan en 1992, Huang Yongping a fait la déclaration suivante : « *Je suis venu en Occident depuis la Chine, et je suis un invité. Le mot "invité" a une dualité : il implique l'agression, mais en même temps, l'invité est respectueux. Par conséquent, les anciens guerriers ont dit, "je n'ose pas être l'invité du maître, et je n'ose pas avancer d'un pouce mais reculer d'un pied"* (wu bu gan wei zhu er wei ke, bu gan jin cun er tui chi 吾不敢为主而为客, 不敢进寸而退尺) »⁹. Ce qui précède reprend ce que Huang a cité, à savoir le contenu du 69^e chapitre du *Tao Te Ching*, exprimant qu'il ne voulait pas convoiter plus d'honneur ou de statut. Par conséquent, il a identifié le retrait de l'invité comme un moyen de réduire l'agressivité¹⁰. Il a poursuivi par : « *Mon travail satisfait-il l'imagination des Occidentaux ? [...] A mon avis, les choses qui ne sont pas les miennes et les objets de races différentes sont naturellement "altérité" et "niratman"(non-moi). De nombreux auteurs occidentaux ont commencé à réexaminer la notion d'"altérité" et à créer une sorte de "non-soi", cherchant des "coutumes exotiques" au-delà de leurs propres domaines connus. Cela n'est pas dû à un amour pour les autres races, mais plutôt à leur besoin propre d'expansion de l'imagination* ». Mais dans une interview avec Philippe Garcia de la Rosa en 1995, il ne se considérait plus comme un invité. Il a déclaré que « *l'incohérence des deux contextes produira un "double autre". Pour les Occidentaux, je suis un "autre" naturel. Pour les Chinois vivant dans la réalité, je suis un autre "autre"* »¹¹. Dans le dialogue entre Huang Yongping et Hans-Urich Obrist en 1998, Huang a souligné la gêne causée par cette « double altérité ». Il croit que cette situation délicate peut créer un chemin au-delà de l'opposition binaire¹². Alors, comment aller au-delà ?

Huang Yongping a réalisé un projet de serpent humain aux États-Unis, basé sur une histoire de 1993. Un navire nommé le Golden Adventure s'est échoué sur la côte de New York avec à son bord 286 immigrants illégaux du Fujian. Huang Yongping, qui est également originaire du Fujian, a alors créé une

⁸ SANS, Jérôme, et HONORÉ, Vincent, *Les Entretiens*, Dijon, les Presses du réel, 2003, pp. 102.

⁹ WU Meichun 吴美纯, *Contemporary art and cultural transformation-Huang Yongping* (*Dang dai yi shu yu ben tu wen hua-Huang yong ping* « 当代艺术与本土文化-黄永砢 »), Fujian, Fu jian mei shu chubanshe, 福建美术出版社, 福建, 2003, (cn) , pp.11.

¹⁰ En plus du *Tao Te Ching*, *l'Art de la guerre* de Sun Tzu 孙子 contient également la déclaration selon laquelle « l'invité a l'agressivité ». « Changer la position de l'invité et de l'hôte » (*fan ke wei zhu* 反客为主) est la trentième stratégie de *l'Art de la Guerre* de Sun Tzu, qui consiste à reculer pour avancer, du passif à l'actif, pour remporter la victoire finale. Par conséquent, l'agressivité cachée des invités est une façon de penser chinoise dérivée de la philosophie traditionnelle.

¹¹ *Ibid.*, pp.12.

¹² *Ibid.*, pp.16.

installation à grande échelle basée sur ce contexte, nommée *Projet Serpent-humain*¹³. Il a fait un énorme filet, inspiré du fond de la carte d'identité de résident chinois. Au milieu de la clôture de barbelés est placée une enseigne au néon en forme de carte des États-Unis, une enseigne qui ne cesse pas de clignoter. Il a décrit ce travail comme un « piège à bête », en écrivant dans le manuscrit les paroles suivantes : « *Qu'est-ce qu'un piège pour une personne dans un pays non occidental ? L'illusion d'un mode de vie occidental est un piège* »¹⁴. Il a averti les non occidentaux d'une manière acerbe : « *Ne vous laissez pas berner par l'appât et ne violez pas la frontière, peu importe la frontière de la loi ou la frontière nationale. Sinon, vous pourriez devenir la proie du chasseur* ». À la fin, il rit de lui-même : « *Cette œuvre, qui est exposée aux États-Unis et considère les États-Unis comme un piège, est elle-même dans un piège* »¹⁵.

Par la suite, Huang a créé le *Chinese Hand Laundry* et *Kearny Street* aux États-Unis pour critiquer la loi d'exclusion des Chinois¹⁶. Il a fait *Péril jaune* et *La date limite* en Angleterre. Il y a aussi son travail qui révèle que la prospérité et le déclin de Shanghai sont indissociables de l'Occident - *La Banque de Sable ou le Sable de la Banque*¹⁷. Huang Yongping critique le colonialisme du point de vue du double autre. Sa critique acerbe concerne soit l'histoire chinoise, soit l'idéologie chinoise. Revoyons Chen Zhen.

Deux ans après l'exposition des Nations Unies, l'œuvre *Round Table* est représentée à la Biennale de Lyon avec pour thème *l'autre*. Cette fois-ci, l'œuvre s'intitule *Round Table - Side by Side*. Chen Zhen a remplacé une table ronde de style chinois, qui était à l'origine rotative, par un ensemble composé de deux tables rondes. Les tables et les chaises sont toujours imbriquées, mais les caractères chinois au milieu sont devenus « l'éternel malentendu ». Chen Zhen a expliqué que « *le malentendu suppose une rencontre. Il survient uniquement quand on essaye de connaître et de comprendre l'autre. Ce qui demeure superficiel ne va pas provoquer de malentendu, celui-ci ne peut survenir qu'en approfondissant l'échange. La plupart des personnes impliquées dans une recherche sur le multiculturalisme veulent comprendre les autres et en être comprises. Mais comment comprendre les autres en se refermant sur soi-même ?* »¹⁸. C'est l'objectif de Chen Zhen de créer des « malentendus » et d'inciter les gens à étudier l'« autre », terme qui inclut les autres (*en tant qu'individus*) et les autres cultures. Le sens profond de « malentendu éternel » est de faire la satire de notre imagination subjective des « autres », qui est à la racine du malentendu et de l'incompréhension.

Conclusion

À la fin de sa vie, Chen Zhen a mis de l'avant les attentes des « autres ». Il a affirmé que « *nous aurons alors un monde "multi-autres" "multi-couleurs", il n'y a aura plus rien du tout au centre. C'est ma façon*

¹³ « Serpent-humain » est un autre nom pour passager clandestin.

¹⁴ Carnet manuscrit N°3 de HUANG Yongping.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ HOU Hanru 侯瀚如, JOUANNO, Evelynen, Huang Yongping, Amsterdam, De Appel Amsterdam, 1998, (en), pp. 60-62.

¹⁷ LOISY, Jean de, TIBERGHIE, Gilles A, *Huang Yong ping : Myths*, Paris, Kamel Mennour, 2010, pp.137.

¹⁸ ADAC (Association des Amis de Chen Zhen), *Chen Zhen Catalogue raisonné 1997-2000*, Milan, Skira, 2018, pp.367-368.

de réviser la définition des “Autres” »¹⁹. Tout le monde dans ce monde de Chen Zhen est l'autre, y compris lui-même ; tout comme l'idée bouddhiste de Anatman (tous les dharmas sont non-soi). Fait intéressant, Chen Zhen a également douté dans sa théorie *Transexperience* : « Curieusement, les artistes non occidentaux, qui font partie des “autres”, ne se demandent jamais comment définir à leur tour ceux qui les ont ainsi désignés ». Oui, la plupart des artistes contemporains chinois qui sont entrés dans les pays occidentaux dans les années 1980 sont habitués à se considérer comme des « autres ». Ils mettent encore l'accent sur leur identité chinoise, en utilisant des œuvres exotiques pour explorer l'hégémonie culturelle mondiale, le colonialisme, les conflits raciaux et d'autres problèmes par le biais d'euphémismes ou de métaphores. Ils croient tous fermement qu'« il n'y a pas de poisson lorsque l'eau est trop claire » (*Shui ze qing ze wu yu* 水至清则无鱼), et ils aiment « Fais du bruit à l'Est et attaque à l'Ouest » (*Sheng dong ji xi* 声东击西). Ils sentent également que le monde est « Je suis en toi et tu es en moi » (*wo zhong you ni, ni zhong you wo* 我中有你, 你中有我), et tout le monde est un autre naturel.



Figure 1 : Chen Zhen, *Round Table*, exposition *Dialogue de Paix*, ONU, Genève

¹⁹ MARTIN, Jean-Hubert, VISSAULT, Maité, *Chen Zhen. Résidence, resonance, résistance*, Pistoia, Gli Ori, 2003, pp.102.



Figure 2 : Chen Zhen, *Round Table - Side by Side*, exposition *l'Autre*, Hall Tony Garnier, Lyon



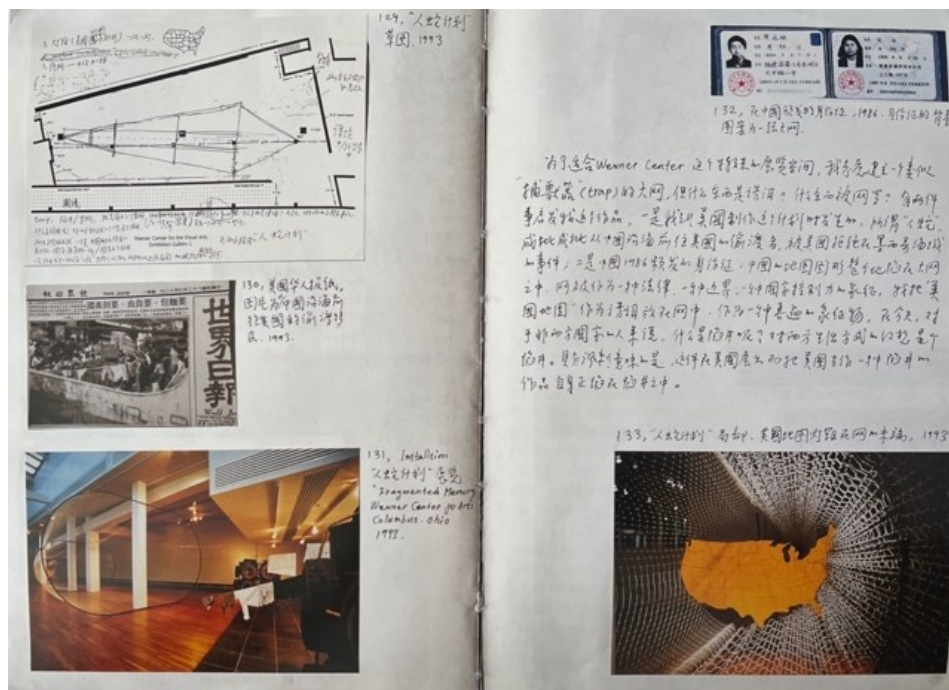
Figure 3 : Chen Zhen, *Jue Chang/Fifty Strokes to Each*, exposition *Chen Zhen*, Musée des beaux-arts de Tel Aviv, Tel Aviv



Figure 4 : Chen Zhen, *Daily incantations*, exposition *Chen Zhen*, CIAC-Centre international d'art contemporain de Montréal, Montréal



Figure 5 : Huang Yongping, *Reptiles*, exposition *Magiciens de la Terre*, Centre Pompidou, Paris

Figure 8 : Huang Yongping, *Carnet manuscrit N°3 de Huang Yongping*

Références

- ADAC (Association des Amis de Chen Zhen), Chen Zhen Catalogue raisonné 1977-1996, Milan, Skira, 2018.
- ADAC (Association des Amis de Chen Zhen), Chen Zhen Catalogue raisonné 1997-2000, Milan, Skira, 2018.
- CHEN Zhen 陈箴, Transexperience, Kyoto, Kitakyushu/Korinsha, 1998. (en) (ce livre n'est pas numéroté)
- FEI Dawei 费大为, « Voyage intérieur : à propos de l'art chinois à l'étranger », artpress, n° 290, 2003, pp. 25-29
- GAO, Minglu 高名潞, ANDREWS, Julia F., Fragmented Memory The Chinese Avant-Garde in Exile, Columbus (Ohio), (Wexner Center for the Arts) The Ohio State University, 1993. (en)
- HOU Hanru 侯瀚如, JOUANNO, Evelynen, Huang Yongping, Amsterdam, De Appel Amsterdam, 1998. (en)
- HUANG Yongping 黄永砵, Une immanence : Entretien entre Huang Yongping et Hans Ulrich Obrist, Paris, Cyrille Putman, 1999
- LEE, Gregory. B, China imagined, Londres, Huist, 2018. (en)
- LOISY, Jean de, TIBERGHIE, Gilles A, Huang Yong ping : Myths, Paris, Kamel Mennour, 2010.
- MARTIN, Jean-Hubert, VISSAULT, Maité, Chen Zhen. Résidence, résonance, résistance, Pistoia, Gli Ori, 2003.
- SANS, Jérôme, et HONORÉ, Vincent, Les Entretiens, Dijon, les Presses du réel, 2003.
- WU Meichun 吴美纯, Contemporary art and cultural transformation-Huang Yongping (Dang dai yi shu yu ben tu wen hua- Huang yong ping« 当代艺术与本土文化-黄永砵 »), Fujian, Fu jian mei shu chubanshe, 福建美术出版社, 福建, 2003. (cn)
- XU Min 徐敏, Série d'art parlants d'artistes d'outre-mer : Chen Zhen (Hai wai yi shu jia tan yi cong shu : Chen Zhen «海外艺术家谈艺丛书 : 陈箴»), Ji Lin, Maison d'édition Jilin Fine Arts 吉林美术出版社 · 吉林 · 2006.(cn)