Document generated on 08/13/2025 12:03 p.m.

ETC

Le *Political Pop* : un art profanatoire ?

Erik Bordeleau

Number 91, October–November–December 2010, January 2011

POP : 0/1

URI: https://id.erudit.org/iderudit/64240ac

See table of contents

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)
1923-3205 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Bordeleau, E. (2010). Le *Political Pop* : un art profanatoire ? *ETC*, (91), 21–25.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2011

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/

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/

Le *Political Pop* : un art profanatoire ?

Près de vingt ans après les premiers signes de son émergence dans la foulée des événements de la place Tiananmen de 1989, le *Political Pop* reste, pour une large fraction du public occidental à tout le moins, le style caractéristique de l'art contemporain chinois et un synonyme d'avant-garde sociopolitique. Comme l'écrit non sans sarcasme Zhu Qi, un critique d'art chinois, « le goût des Occidentaux en matière d'art chinois d'avant-garde peut se catégoriser ainsi : ils préfèrent généralement des œuvres qui paraissent politiques, [...] subversives, psychopathiques, mélangées à un peu d'art traditionnel de la Chine et saupoudrées d'une pincée de post-modernisme, le tout bien mélangé ». La controverse récemment suscitée par une œuvre des frères Gao à la dernière biennale de sculpture de Vancouver montre, si besoin il était, combien les transgressions habilement mesurées du *Political Pop* continuent d'interpeller un certain public. Installée fin décembre 2009 au coin des rues Elmbridge et Alderbrige à Richmond, Colombie-Britannique, *Miss Mao Trying to Poise Herself at the Top of Lenin's Head* (2009) présente un Mao transsexuel jouant aux équilibristes sur une gigantesque tête représentant Lénine. L'œuvre, qui illustre parfaitement le rapport à la fois moqueur et ambigu du *Political Pop* au politique, a été vandalisée au début du mois de janvier 2010. Par ailleurs, récemment, le public montréalais a lui aussi eu la chance de voir d'autres œuvres de la série *Miss Mao* à l'occasion d'une exposition intitulée *Sense of Space*, présentée à la galerie Art Mûr, du 21 novembre 2008 au 21 février 2009. Comme à l'habitude, on n'a pas manqué de souligner le caractère « engagé » du travail de ceux que l'on qualifie régulièrement « d'enfants terribles » de la scène artistique chinoise contemporaine. Sans nécessairement remettre en question « l'authenticité » de l'engagement politique des frères Gao – en 1968, en pleine révolution culturelle, leur père a en effet été exécuté en tant qu'intellectuel petit-bourgeois –, dans le cadre de cet article, j'aimerais me pencher sur le caractère dit profanatoire du *Political Pop*, en soulignant d'abord sa dimension cathartique, puis en ouvrant quelques pistes de réflexion concernant la relative ambiguïté de son ancrage dans la réalité sociopolitique chinoise actuelle.

Prenons l'une des premières têtes d'affiche de ce courant artistique, Wang Guangyi. Ses compositions concises invoquent les conflits idéologiques à l'intérieur d'une société socialiste en transition vers le capitalisme, en combinant la publicité commerciale capitaliste avec l'iconographie de la propagande réaliste socialiste, de manière à créer un troublant et paradoxal effet de continuité entre ces deux formes de communication de masse. La série *Great Criticism*, de Wang Guangyi, par exemple, met en scène des images tirées de la période du réalisme socialiste et les redéfinit comme marque de commerce chinoise. Cette opération de *re-branding* des icônes du réalisme socialiste chinois se révèle particulièrement efficace, même sans connaissance du contexte chinois (ou justement grâce à cela). Cette opération a rapidement connu un immense succès sur le marché de l'art : en effet, pour les commissaires voulant présenter chez eux de l'art chinois, par exemple, rien ne dit « République Populaire de Chine » comme cette série de peintures de *Great Criticism*. En ce sens, pour Karen Smith, « Wang Guangyi est un brillant joueur, qui a réalisé le potentiel d'une telle manipulation à la lumière du flux toujours croissant de partis occidentaux

Zhang Hongtu, *Grassmao*.

intéressés. Sa rapidité à reconnaître la puissance de l'image de Mao fait montre d'un sens inné de l'efficacité de la nuance politique et commerciale en art[2]. » Mais, comme nous le verrons plus loin, le caractère subversif qu'on attribue à ces œuvres irrévérencieuses et profanatrices est loin d'être aussi évident qu'il n'y paraît.

Le *Political Pop* comme exorcisme thérapeutique antipolitique

Au cœur du *Political Pop*, on trouve un irrésistible désir de désacraliser l'image de Mao. Il n'est pas anodin à cet effet de noter que l'émergence de ce mouvement coïncide avec un sursaut du culte de Mao, phénomène populaire récurrent sur fond de nostalgie totalitaire. Difficile de surestimer l'impact qu'a eu Mao dans la construction de la Chine contemporaine. Par exemple, d'un point de vue strictement iconique, si les statistiques de 1979 estimant la production de portraits de Mao pendant la Révolution culturelle à 2,2 milliards (trois exemplaires pour chaque citoyen) s'avèrent exactes, l'image standard de Mao – celle que l'on retrouve sur le frontispice du *Petit Livre Rouge*, et dont Andy Warhol fera un remake dans les années 1970 – serait alors le portrait le plus reproduit de l'histoire de l'humanité. L'obsession de Zhang Hongtu pour la figure emblématique de Mao montre à quel point le *Political Pop* et les effigies de Mao sont indissociables. Comme il l'affirme en entrevue : « J'ai réalisé que même si j'ai quitté la Chine il y a plus de cinq ans, psychologiquement, je n'arrivais pas à éliminer de mon esprit l'image de Mao[4]. Il exprime ainsi le sentiment de toute une génération (tout comme la plupart des artistes du *Political Pop*, il est aujourd'hui dans la cinquantaine) : « Quand j'ai découpé une photo du visage de Mao pour faire un collage, je me suis senti comme si je péchais. De tels sentiments m'ont fait réaliser que mon travail est un effort afin de briser l'autorité psychologique que Mao, en tant qu'image, continue d'exercer sur tout Chinois. *Pour moi, travailler sur Mao est devenu une forme d'exorcisme*[5]. » (Je souligne). Le puissant impact de la figure de Mao sur la psyché collective chinoise et le désir de s'en libérer est représenté de manière frappante par son *Negation-Material Mao* (1991-1995), une série qui présente Mao en négatif, au moyen d'une série d'images décrivant la silhouette de Mao[6]. La touche humoristique que l'on retrouve dans les œuvres de Zhang permet de mettre à distance la figure obsédante de Mao. Ses efforts pour conjurer et neutraliser la présence spectrale de Mao sont exemplaires d'un mouvement culturel plus large qui traversa la Chine pendant les années 1990, avec le *Political Pop* comme l'un de ses fers de lance. Li Xianting, célèbre critique d'art qui forgea les termes de *Political Pop* et de *Réalisme cynique*, décrit ainsi la situation chinoise au début des années 90 :

> « L'existence de la plupart des Chinois d'aujourd'hui est saturée de politique (...) Les efforts déployés pour éviter cette réalité politique (...) ne sont qu'une preuve supplémentaire de la puissance du système. Le *Political Pop* prend cette réalité politique comme point de départ, pour ensuite en faire la satire, fournissant un moyen efficace (quoiqu'en aucun cas héroïque) de *neutraliser l'emprise de cette mentalité saturée politiquement sur les consciences* (...) En un sens, la « Fièvre Mao » et le *Political Pop* sont liés en ce sens que les deux se caractérisent par l'utilisation des icônes ou de « dieux » du passé pour faire la critique ou, dans le second cas, la satire, de la réalité actuelle[7]. (Je souligne)
>
> En s'immergeant dans cette mouvance populaire, les artistes du *Political Pop* ont ainsi pris part à un processus à grande échelle de démobilisation politique et de transition vers l'économie de marché en y allant de leur propre action profanatrice. Dans cette perspective, le *Political Pop* peut être conçu comme une claire expression de désillusion et de cynisme à l'égard des autorités politiques et de l'ouverture au libéralisme économique. Comme le suggère Dai Jinhua, un éminent critique culturel, le *Political Pop* souligne « le déplacement et l'identification du pouvoir politique au consumérisme[8]. »

De quelle pseudo-subversion le *Political Pop* est-il le nom ?

Portons à nouveau notre attention vers le travail de Wang Guangyi. Dans son *Great Criticism* [BMW] (1998), trois personnages tirés du passé réaliste socialiste regardent vers l'avenir de la libre entreprise (BMW) avec un air de défi et poussant un grand « Non ! » Mais une question s'impose, à savoir : *à quoi s'oppose-t-on exactement ?* « L'accent est mis sur ce à quoi les peintures s'opposent » soutient Wang Guangyi, imperturbable. C'est-à-dire... ? L'héritage du socialisme maoïste ? La consommation frénétique ? Il n'y a pas de consensus quant à l'intention critique de l'œuvre de Wang Guangyi. En l'occurrence, certains commentateurs soutiennent pour leur part que l'art de Wang Guangyi mérite une telle acclamation internationale précisément en raison de sa capacité à transmettre des significations ambiguës, voire contradictoires. Pour le très officiel *Beijing Youth Daily*, par exemple, la combinaison d'icônes de la Révolution Culturelle avec les marques de commerce américaines signale la fin d'anciennes oppositions au profit des politiques de réforme et d'ouverture sur le monde. Très subversif *indeed*.

Malgré d'innombrables preuves du contraire, plusieurs continuent de croire que l'action spontanée des marchés va progressivement amener la Chine vers la démocratie. Ce point de vue, bien qu'il ne soit pas entièrement faux, en dit probablement plus long sur les conceptions passablement éculées de qui le fait sien que sur l'état actuel de la situation politique chinoise. Sur le fond, il nous renseigne sur le mythe libéral. Bien sûr, la Chine « s'ouvre ». Bien sûr, la Chine est dans une phase historique de « transition ». Mais l'idée que capitalisme et démocratie soient indissociablement liés – une idée sèchement réfutée par l'évolution actuelle des démocraties occidentales – cache mal un rejet somme toute simpliste de l'idée de révolution comme tragédie violente interrompant le développement naturel de l'économie de marché et l'extension progressive de la participation politique.

L'ambigüité constitutive du *Political Pop* ainsi que la réception enthousiaste qu'il a rencontrée en Occident requièrent une évaluation plus rigoureuse. En fait, il y a de nombreuses raisons de croire que : 1. cette attitude complaisante à l'égard du *Political Pop* trahit un certain à priori idéologique chez la plupart des observateurs internationaux de l'art, c'est-à-dire l'adoption plus ou moins consciente d'une téléologie libérale de la « fin de l'histoire », ayant pour premier effet de mener à une surévaluation du caractère subversif du *Political Pop* (et, en premier lieu, du caractère libérateur de son ironie)[9]; 2. cette vision libérale du monde empêche de mieux comprendre la conjoncture d'affirmation nationale dans laquelle s'inscrit le *Political Pop*. Ainsi, le phénomène du *Political Pop* exige d'être pensé à rebours du néolibéralisme triomphant, de manière à mettre en évidence l'enchevêtrement complexe de néolibéralisme, d'autoritarisme et d'expression nationaliste qui caractérise la Chine post-Tiananmen. En d'autres mots : pour comprendre comme il convient la dynamique culturelle dans laquelle s'insère le *Political Pop*, nous devons sérieusement remettre en question l'hypothèse courante selon laquelle, dans un contexte chinois, la défense néolibérale de l'économie de marché joue nécessairement un rôle de sape de l'autoritarisme étatique. « Pendant que le néolibéralisme saisit chaque opportunité de se projeter dans l'image du " résistant ", suggère Wang Hui, l'interprétation du mouvement social de 1989 dans le monde en général s'est développée en direction des avantages de ces groupes d'intérêt préconisant une privatisation radicale. Ce groupe a utilisé son statut de " réformateur radical " (...) pour se présenter au monde comme une force progressive allant vers le marché mondial et la démocratie[10]. » Ainsi, nous constatons que la Chine est sujette à exactement au même genre de rhétorique néolibérale utilisée par les promoteurs de la « liberté » en Occident. Et tout comme dans nos chères démocraties, la plupart des Chinois pensent maintenant que la culture consumériste corporative constitue le *nec plus ultra* de l'expression de soi[11]. Nous avons maintenant atteint le degré de cynisme nécessaire (!) pour comprendre pourquoi, à ce jour, le *Political Pop* a pu jouir d'une telle renommée dans le monde de l'art international et pourquoi il est beaucoup moins subversif que nous sommes souvent enclins à le croire. Le *Political Pop* n'entame en rien le discours néolibéral; il en constitue plutôt l'ironique homologue postmoderne. En tant que tel, il s'intègre parfaitement au monde de l'art contemporain et à son goût du kitsch de second degré. La réception ironico-libérale du *Political Pop* contribue ainsi à une circulation sans fin de tropes post-totalitaires, lesquelles ne menacent en rien les assises de l'État autoritaire-corporatiste chinois.

La Chine peut dire « Non! »

Si les insuffisances critiques de la réception du *Political Pop* sont passablement évidentes, reste à montrer comment certaines franges du *Political Pop* sont

Zhang Hongtu, *Popcorn mao*.

Zhang Hongtu, *The Last Banquet*, 1989. Photo : Gabyu.

parfaitement congruentes avec l'affirmation nationaliste promue par le gouvernement chinois. À nouveau, c'est vers Wang Guangyi que nous allons nous tourner. Décrivant sa situation en tant qu'artiste, Wang souligne que :

> « Notre expérience est absolument différente de celle des artistes occidentaux (...) Pour parler strictement, le terme même d'" art contemporain " est un concept occidental. Il est insignifiant dans la culture chinoise d'aujourd'hui. Le fondement de notre impulsion créatrice est ce que j'appelle " l'expérience socialiste ". L'expérience socialiste a eu un impact énorme sur nous. Ayant couvert une certaine distance, nous devons considérer la façon d'établir notre propre culture contemporaine, qui se base sur une telle expérience personnelle[12]. »

L'effet traumatique de l'expérience socialiste ne peut guère être remis en question, et Wang Guangyi confirme sans aucun doute ce qui a été dit précédemment à propos de la dimension cathartique du *Political Pop*. Mais ce qui est davantage intéressant, c'est comment ce processus de thérapie collective entre en résonance avec un enjeu beaucoup plus important : l'affirmation identitaire de la Chine sur la scène internationale. Dans cette optique, la référence insistante à la singularité de l'« expérience socialiste » trouve un éclairage inédit. Comme le souligne à juste titre Karen Smith,

> « être riche et réussir, obtenir fortune et célébrité a été perçu, par les artistes comme Wang Guangyi, comme leur contribution personnelle à l'*élévation du statut de la Chine au niveau international*. Le concept de sinicité et une histoire d'humiliation ont été une force motrice dans la formation des attitudes envers l'art nouveau et cool : " Dès le départ, j'étais déterminé à produire un art qui serait contemporain, chinois, et auquel on accorderait un respect international. Il ne s'agissait pas d'être un non-conformiste, du moins pas de manière délibérée. "[13] » (Je souligne)

Cet extrait doit être lu en gardant à l'esprit « l'obsession nationale chinoise » et l'intense propagande nationaliste qui façonne la Chine actuelle. C'est aussi dans ce contexte que nous pouvons, en dernière analyse, interpréter le flou politique de la série *Great Criticism*, de Wang Guangyi. « Aux environs de 1995, le mot " non " est apparu comme un élément des œuvres de *Great Criticism*. (...) Les " non" ont coïncidé avec une période de nationalisme croissant en Chine : 1995 a vu la parution d'un livre intitulé *La Chine peut dire non*. Variation de la pensée positive pour un peuple moins que confiant, ce fut un best-seller immédiat. En effet, la colonisation contemporaine de la Chine a été entreprise plutôt par l'afflux de marques occidentales que d'armées d'invasion. Dans certains secteurs de la société, le sentiment était que cela revenait au même (...) Les intellectuels ont dénoncé l'adoption aveugle des manières occidentales. Parmi les artistes, il y avait Wang Guangyi. Encore une fois, son franc-parler fit des adeptes. Après tout, son produit gagnait du terrain dans son invasion de l'Occident[14]. »

La dimension cathartique du *Political Pop* consiste essentiellement en un effort de profanation de la figure de Mao et d'autres icônes socialistes. En tant que tel, cela semble un acte effectivement subversif, aux effets libérateurs indéniables. Cependant, ces actes profanateurs ne semblent pas en mesure de véritablement entamer l'« unité spirituelle » dont la propagande gouvernementale fait l'active promotion. Il ne s'agit absolument pas de dire qu'un art chinois authentiquement subversif doit par définition être anti-chinois; à cet égard, on pourrait multiplier les exemples d'artistes, comme Huang Rui, dont le travail est beaucoup plus conséquent que celui de nombre de ces acolytes *Political Pop* en regard des conditions sociopolitiques chinoises actuelles. C'est plutôt l'exposition spectaculaire si caractéristique du *Political Pop* et sa complicité avec la marchandisation nationale de la culture qui est ici en jeu. Si nous appelons *Spectacle* la phase extrême du capitalisme dans lequel nous vivons, je pense qu'on constate assez facilement comment le *Political Pop* participe d'une telle exposition spectaculaire, parfaitement compatible qui plus est avec l'affirmation nationale chinoise sur la scène mondiale ainsi que la molarisation sociale qu'elle implique. Si « profaner est remettre à l'usage commun ce qui a été séparé dans la sphère du sacré[15] », je crois que le type de profanation ironico-déconstructiviste du *Political Pop* tombe finalement court et reste, en dernière analyse, à l'intérieur des limites d'une autre forme de sacralisation, c'est-à-dire celle, insidieuse, du consumérisme postmoderne carburant aux images de marque – fussent-elles *made in China*[16].

Erik Bordeleau

Erik Bordeleau (icebord@hotmail.com) a récemment terminé un doctorat en littérature comparée à l'Université de Montréal sur le rapport entre anonymat et politique dans le cinéma et l'art contemporain chinois. Il collabore à diverses revues, dont *Espai en blanc*, www.espaienblanc.net (Barcelone), *Yishu : Journal of Contemporary Chinese Art* (Vancouver), *Chimères* (Paris), *Altérités*, *Inflexions* www.inflexions.org, *Hors-champ* www.horschamp.qc.ca et *OVNI* (Montréal).

Frères Gao, *Miss Mao Trying to Poise Herself at the Top of Lenin's Head*, 2009. Grande tête extérieure, Biennale de sculptures de Vancouver. Photo : Jon Chiang.

Wang Guangyi, *Great Criticism Series : BMW*. 2005. Peinture ; 149, 8 x 120 cm. Signé en chinois et en anglais.

Notes

1 *Chinese Art at the end of the Milennium*, Hong Kong, New Art media limited, 2000, p. 58.

2 Karen Smith, *Nine Lives : the Birth of Avant-Garde Art in New China*, Zurich, First Scalo Edition, 2005, p. 65, 62.

3 Francesca Del Lago, « Personal Mao: reshaping an icon in contemporary Chinese art – Chinese political and cultural leader Mao Zedong », *Art Journal*, été 1999.

4 Jonathan Goodman, « Zhang Hongtu at The Bronx Museum of the Arts », *Asia-Pacific Sculpture News*, hiver 1996, p. 58. Cité sur le site Internet de Zhang Hongtu, http://www.momao.com.

5 Geremie Barmé et Linda Javin (dirs), *New Ghosts, Old Dreams*, New York Times Books, Random House, p. xxvi.

6 Zhang Hongtu explique son processus créatif en ces termes : « Si vous fixez du regard une forme rouge assez longtemps, quand vous vous tournerez, votre rétine retiendra l'image, mais vous verrez une version verte de la même image. De la même manière, quand je vivais en Chine, je voyais l'image positive de Mao si souvent que mon esprit garde maintenant une image négative de Mao. Dans mon art, je transfère ce sentiment psychologique dans un objet physique. » http://www.momao.com.

7 Li Xianting, « *Major Trends in the Development of Contemporary Chinese Art* », in Valerie C. Doran, *China's New Art, Post-1989*, Hong Kong, Hanart T. Z. Gallery, 1993, p. xxi.

8 Dai Jinhua, « Redemption and Consumption: Depicting Culture in the 1990's », *Positions 4*, nº 1 (1996).

9 Prenez, par exemple, la couverture du *New York Times Magazine* de décembre 1993. On y voit une reproduction d'une peinture dite « réaliste cynique », de Fang Lijun, tirée de la série *Howl* (1990-1991), où on voit un homme en train de bâiller (ou de hurler). Le titre de l'article joue habilement sur cette ironique indiscernabilité : « Pas qu'un bâillement mais le hurlement qui pourrait libérer la Chine » (« *Not just a yawn but the howl that could free China.* »).

10 Wang Hui, *China's New Order*, Cambridge, Harvard University Press, 2003, 2006, p. 60-62.

11 La transition d'une forme de propagande à une autre est exprimée de manière assez remarquable dans une publicité anglaise pour le gel pour cheveux « Alberto VO5 ». Dans une école de style militaro-maoïste, deux étudiants chinois décident d'exprimer leur singularité en mettant du gel dans leurs cheveux. Après avoir été expulsés par le professeur, on les voit courant, main dans la main, « libérés ». Le message de la publicité ne pourrait être plus clair : avec votre « style extrême », « brisez le moule ». http://www.youtube.com/watch?v=zaIUlXeawUQ&feature=related (visité le 5 juin 2010).

12 *Nine Lives : the Birth of Avant-Garde Art in New China*, p. 75.

13 *Ibid*, p. 63.

14 *Ibid*, p. 69.

15 Giorgio Agamben, *Profanazioni*, Roma, Éd. Nottetempo, 2005, p. 94.

16 J'aimerais remercier Patrick-Guy Desjardins pour la traduction d'une version anglaise préliminaire de ce texte.