



HAL
open science

Hommes qui rient et visages masqués

Marie Laureillard

► **To cite this version:**

Marie Laureillard. Hommes qui rient et visages masqués. Transferts culturels dans tous leurs états, Oct 2018, Arras, France. hal-01894698

HAL Id: hal-01894698

<https://hal.science/hal-01894698v1>

Submitted on 7 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

A paraître dans Jin Siyan (dir.)
Transferts culturels dans tous les états

Hommes qui rient et visages masqués : le « je » des peintres chinois du réalisme cynique

Marie Laureillard

Université Lumière-Lyon 2

La Chine traditionnelle et la Chine maoïste n'ont guère laissé de place à l'individu. Pourtant, à l'époque moderne, le *je* commence à être valorisé pour lui-même, alors que dans la philosophie traditionnelle chinoise, il n'était que subordonné à un ensemble. « Pour un écrivain moderne, le *je* est comme une pièce de monnaie concrète, dotée d'une valeur intrinsèque, que l'on peut garder, dépenser, perdre ou récupérer. Mais pour un écrivain traditionnel, le *je* apparaît juste comme une face de la pièce de monnaie, qui n'acquiert de valeur que reliée à l'autre face. On ne peut ni gagner ni perdre un seul côté de la pièce. », écrit Chen Maiping¹. Une autre métaphore peut évoquer cette étroite connexion entre l'individu et le collectif en Chine : ces derniers semblent organiquement attachés l'un à l'autre comme la main au corps. Alors qu'à l'époque maoïste, c'est le triomphe du collectif sur l'individu, il est communément admis qu'à l'époque post-maoïste, le *je* retrouve droit de cité, connaissant un essor qui rappelle l'époque du Quatre Mai 1919. A ce moment-là, la culture traditionnelle avait été accusée d'avoir dévoré l'individu, à l'image du héros de la nouvelle de Lu Xun, *Le journal d'un fou* (1918), se croyant menacé par des cannibales. La nouvelle tendance qui se fait jour dans la littérature et, de manière plus générale, dans la société depuis les années 1980 est ainsi décrite par Jin Siyan : « Les jeunes écrivains chinois se lancent à la recherche d'une toute nouvelle écriture pour redécouvrir la subjectivité. Cette subjectivité ne se limite nullement au domaine littéraire ; elle touche également des domaines tels que le droit du *je*, l'expression du *je* face à un *nous* écrasant. On a ici affaire à une revendication de la subjectivité de l'individu contre le système totalitaire du *nous*. Le *je* refuse de se laisser

¹ Chen Maiping, "Associative and Dissociative: the "self" in Classical and Modern Chinese Literature", in Lidbeth Littrup (dir.), *Identity in Asian Literature*, Richmond : Curzon, 1996, p. 36.

submerger par le *nous*, et de se laisser engloutir dans une existence dépourvue de toute individualité. »²

Les artistes, dès l'époque du groupe Etoiles (星星画会 *xingxing huahui*) en 1979, ont pris part à cette évolution en laissant libre cours à leur subjectivité individuelle. Apparue après une décennie d'expérimentations au début des années 1990 à Pékin, le courant dit du « réalisme cynique » (*wanshi xianshi zhuyi* 玩世现实主义) poursuit énergiquement cette quête avec Fang Lijun 方力钧 pour chef de file, tout en portant un regard critique sur une société chinoise en pleine mutation. Nous nous intéresserons ici à deux artistes emblématiques de ce mouvement, car les autoportraits de l'un et les personnages masqués de l'autre semblent précisément témoigner d'une réflexion poussée sur l'individu et ses rapports à la collectivité : Yue Minjun 岳敏君 et Zeng Fanzhi 曾梵志.

Né en 1962 à Daqing au Heilongjiang, Yue Minjun étudie la peinture à l'université du Hebei entre 1985 et 1989. En 1989, il est très frappé, en visitant un salon d'art à Pékin, par une toile de Geng Jianyi 耿建翌 représentant le visage rieur de l'artiste. Dès 1990, il rejoint une communauté d'artistes au village du Yuanmingyuan près de Pékin, où il va élaborer un style réaliste aux couleurs crues, accordant bientôt à son autoportrait une place prépondérante. Zeng Fanzhi, de deux ans son cadet, est diplômé en 1991 de l'Académie des Beaux-Arts du Hubei à Wuhan, sa ville natale. Il arrive en 1993 à la capitale où, très marqué par l'expressionnisme européen, il réalisera la série des masques qui le rendra célèbre. Tous deux connaîtront un immense succès commercial qui peut sans doute s'expliquer par leur adéquation aux valeurs individualistes et aux préoccupations existentielles de la Chine post-maoïste : Yue Minjun vendra ses œuvres *Execution* (1995) et *The Massacre at Chios* (1994) respectivement au prix de 3,7 et 4,1 millions d'euros en 2007, record battu l'année suivante par Zeng Fanzhi avec *Mask series n°6* (1996, vendu 7,1 millions d'euros), puis *The last supper* (2001, vendu 17 millions d'euros en 2013).

Si la valeur marchande de ces œuvres et leur réception sont à prendre en compte, c'est plutôt leur aspect esthétique et leur signification que nous souhaiterions interroger ici. Ainsi, on peut se demander si les autoportraits si nombreux de Yue Minjun, qui semblent de prime abord manifester une affirmation de l'individualité, cherchent à dévoiler son monde intérieur à la manière des peintres occidentaux. Que révèle cette image omniprésente, inlassablement répétée de l'artiste, figée, toujours animée d'un rictus ? Dans ces autoportraits que l'on peut

²Jin Siyan, *L'écriture subjective dans la littérature chinoise contemporaine*, Paris : Maisonneuve & Larose, 2005, p. 19.

rapprocher des masques de Zeng Fanzhi, où se cache le *je* de l'artiste ? Cette répétition insistante de visages énigmatiques n'invite-t-elle pas en réalité à repenser le rapport entre individu et collectivité ?

L'autoportrait comme affirmation de l'individu

Le courant pictural dit du « réalisme cynique » traduit une méfiance à l'égard de l'utopie maoïste et de toute forme de « grand récit », selon les termes de Lyotard³. Les adeptes de ce mouvement, nés pour la plupart durant la première moitié des années 1960, ont connu dans leur enfance l'abnégation, le sacrifice de soi, la dévotion à la révolution et au président Mao, qui a tenté d'unifier la pensée de tout un peuple. Faire preuve d'individualisme était tout simplement considéré comme égoïste et bourgeois. Désormais, les artistes revendiquent au contraire leur individualité, à l'instar des « réalistes cyniques » qui se concentrent sur le thème du visage, souvent de leur propre visage.

Yue Minjun pratique ainsi dès 1993 l'autoportrait, heureux de pouvoir représenter sa propre image en songeant à l'époque où seule celle de Mao était autorisée : « Au tout début j'ai préféré peindre mes amis, puis j'ai évolué vers l'autoportrait. (...) L'artiste doit avoir le droit de se peindre lui-même. Les artistes de la Révolution culturelle n'avaient qu'un seul devoir, celui de représenter le président Mao. Il s'agissait d'une mission glorieuse. Or aujourd'hui je peux façonner ma propre image, mais en plus je peux l'utiliser dans toutes sortes de scènes. »⁴

L'autoportrait implique la notion de double, d'alter ego, de projection de soi. Rappelons que dans la peinture chinoise traditionnelle, l'autoportrait n'a joué qu'un rôle très mineur, alors qu'en Occident, il a connu un développement continu à partir de la Renaissance avec Dürer (1471-1528), puis avec Rubens et surtout Rembrandt (1606-1669), qui se représente tout au long de sa vie avec une grande sincérité et une volonté évidente de nous livrer une sorte de journal intime. A la fin du XIXe siècle, Van Gogh (1853-1890), abandonnant l'esthétique de la *mimesis* qui prévalait depuis la Renaissance, brosse inlassablement son

³ Jean-François Lyotard a associé le postmodernisme à l'éclatement des « grands récits » de la modernité, tel celui qui fait de l'histoire de l'humanité un long chemin vers l'émancipation et le progrès. C'est pourquoi on peut considérer le « réalisme cynique » comme l'une des manifestations du postmodernisme. Cf. *La condition postmoderne*, Paris : Les Editions de Minuit, 1979, p. 63.

⁴ *Yue Minjun : l'ombre du fou rire*, Paris : Fondation Cartier pour l'art contemporain, 2012, p. 46.

autoportrait, tout comme Egon Schiele (1890-1918), qui, malgré sa disparition prématurée, aura le temps d'en réaliser une centaine : tous sont imprégnés de la conviction qu'ils pourront ainsi révéler une part de leur monde intérieur. En Chine, en revanche, le portrait n'a guère préoccupé les lettrés, et moins encore leur autoportrait : c'est à travers la calligraphie et la peinture de paysages qu'ils se représentaient spirituellement, la ressemblance formelle ayant toujours semblé vulgaire et de moindre intérêt, et ce dès le traité de Xie He 谢赫 (479-502)⁵. Si quelques rares peintres des Ming et des Qing ont réalisé leur autoportrait, comme Shen Zhou 沈周 (1427-1509), Chen Hongshou 陈洪绶, (1598-1652), Shi Tao 石涛 (1641-1720), ou encore Ren Xiong 任熊 (1823-1857), c'est au vingtième siècle que les artistes chinois vont réellement s'approprier cette pratique en recourant à des techniques, des thèmes et des styles puisés dans l'art occidental.

En réalisant son autoportrait, Yue Minjun se rattache donc à un courant occidentalisant né à l'époque du Quatre Mai, voire occidental. Formé à l'école du réalisme socialiste soviétique, il fait preuve d'une parfaite maîtrise de la peinture à l'huile et d'une grande précision du trait dans ses toiles généralement de grand format. Il use d'une palette minimale de couleurs vives issues de la culture populaire exerçant un impact visuel immédiat sur le spectateur. Il recourt surtout, en réalité, au langage de la propagande de la Révolution culturelle avec certains éléments comme le ciel bleu, l'eau étincelante, les visages roses euphoriques, tout en y glissant certaines références à la culture chinoise ancienne telles que la représentation stylisée de l'eau ou la présence d'animaux caractéristiques comme le dragon ou la grue.

Le personnage représenté, presque invariablement l'artiste lui-même, est animé d'un grand rire, les yeux clos le plus souvent. Il semble doué d'ubiquité, apparaissant dans toutes sortes de décors, de scènes faisant référence au passé ou au présent de la Chine ou de l'Occident. « Si l'artiste fait partie du spectacle, il peut ne pas seulement être acteur, il peut aussi être metteur en scène de sa propre image et se faire participer à n'importe quelle scène de son choix, prise au hasard dans les cinq siècles passés ou à venir de l'histoire. »⁶

Yue Minjun puise largement dans l'iconographie occidentale en pastichant certains grands chefs-d'œuvre suivant une tendance propre au post-modernisme. Il les détourne en même temps en substituant à tous les personnages sa propre image, brouillant ainsi les repères et créant un effet inattendu et cocasse. *Le massacre de Scio* (1824) de Delacroix (1798-1863),

⁵ Lee Wen, « Chinese Thought and its relationship to Portraiture : a comparative overview », 1992, http://www.academia.edu/2016914/Chinese_Thought_And_Its_Relationship_to_Portraiture_a_comparative_overview (consulté le 25/04/2014)

⁶ *Yue Minjun : l'ombre du fou rire, op. cit.*, p. 46.

représentant un épisode de l'histoire grecque, lui inspire ainsi un tableau du même titre (1994), également de grand format (250 x 360 cm) : il s'agit des massacres perpétrés à Chios par les Ottomans en 1822 lors de la guerre d'indépendance grecque. Yue Minjun y répète indéfiniment sa propre image, qui se substitue à celle des Grecs désarmés comme à celle du cavalier ottoman à l'allure héroïque : la position des personnages, le cheval se cabrant évoquent le tableau du peintre français. Des grues, symboles d'immortalité en Chine, sillonnent un ciel d'azur, qui chez Delacroix était traversé de nuées. Les Grecs vaincus, à l'aspect pitoyable, sont devenus de joyeux drilles saisis d'un fou rire inextinguible.

Narcissique, confiant, l'artiste se place ainsi au centre du monde. Il semble obsédé par sa propre apparence au point d'aller parfois jusqu'à se représenter presque nu. Le don d'ubiquité ne confère à ce *je* aucune identité sociale définie. Peut-être, ce *je* au centre du monde comme le suggère Leng Lin, affirme-t-il la position acquise récemment par les artistes chinois sur la scène internationale. Ou peut-être répond-il à un besoin de nouveaux héros propre à la société post-maoïste qui cherche à s'identifier à eux : ce n'est pas seulement son autoportrait, c'est celui de tout un peuple, animé des mêmes souvenirs, des mêmes préoccupations⁷. Ainsi, comme tous les gens de sa génération, Yue Minjun semble hanté par l'imagerie maoïste, à une époque où le petit livre rouge et les effigies de Mao sont vendus comme souvenirs à un public nostalgique, devenu fervent adepte du « tourisme rouge »⁸. Ainsi, sur certaines œuvres, le visage apparaît en gros plan, évoquant les tentatives de la peinture surréaliste de rendre visibles le monde de la pensée ou du rêve. *Memory 3* (记忆 3) (2000) (140 x 115 cm) nous montre une vision étonnante, celle de la tête de l'artiste vu de dos, tranchée à son sommet, laissant voir à l'intérieur Mao se baignant dans les flots rouges d'un fleuve : on reconnaît là la célèbre scène du président chinois qui se fit prendre en photo nageant dans le Yangzi à Wuhan en juillet 1966 afin de démentir les rumeurs circulant sur sa mauvaise santé. *Memory 4* (记忆 4) (2000) (140 x 110 cm) (**fig. 1**) montre la même tête vue de face cette fois, également ouverte au niveau de l'occiput, où l'on distingue une foule brandissant le petit livre rouge, autre souvenir d'enfance de l'artiste.

Zeng Fanzhi, autre représentant du « réalisme cynique », pratique également l'autoportrait, bien que de manière moins systématique. Un premier exemple a été réalisé en 1996 : il s'y représente en pied, les yeux grand ouverts, l'air sérieux, concentré, à la différence des visages rieurs de Yue Minjun. Il arbore le foulard rouge des pionniers — qu'il

⁷ Leng Lin 冷林, « Yue Minjun de ziwo xingxiang 岳敏君的自我形象 », *Meiyuan* 美苑, 2003, vol. 2, p.71.

⁸ Caroline Puel, *Les trente ans qui ont changé la Chine : 1980-2010*, Paris : Buchet-Chastel, 2011, p. 177.

n'a jamais pu porter lui-même du fait de l'origine sociale aisée de ses grands-parents. A cette note rouge font écho les pastèques à la chair écarlate disposées découpées sur le sol, symboles de corps humain à ses yeux. Sur le mur ocre à l'arrière-plan s'alignent des caractères chinois effacés, illisibles. Un autre autoportrait, daté de 2009, montre l'artiste vêtu de la toge rouge d'un moine bouddhiste, un pinceau à la main, traçant une ligne imaginaire dans les airs (fig. 2).

Figés, impassibles, que révèlent donc tous ces visages ?

Des visages figés ou masqués

Les personnages à l'air hilare que Yue Minjun décline dans de nombreuses toiles et met en scène dans les situations les plus improbables semblent de prime abord ne pas se laisser affecter par leur environnement changeant. Mais est-ce si sûr ?

A travers ses autoportraits, Yue Minjun ne se livre pas directement, il suggère plus qu'il ne dit. Il exprime un engagement évident tout en ne cherchant aucunement la beauté esthétique, à l'opposé des peintures de carte postale d'un Chen Yifei 陈逸飞 (1946-2005), qui représente dans les années 1990 une Chine lisse, idéalisée, à travers l'image de femmes asiatiques oisives, passives, vêtues à l'ancienne, créant ainsi une forme d'auto-orientalisme stéréotypé⁹. Les œuvres de ce dernier sont alors fort appréciées des collectionneurs hongkongais qui les achètent à prix d'or. Celles de Yue Minjun, au contraire, peuvent plutôt être qualifiées de laides, de grotesques de par le sourire permanent du protagoniste malgré les situations les plus incongrues : « Certes, ce que je peins n'est pas beau, explique l'artiste, mais les belles choses que font les autres me donnent encore plus la nausée. Jamais je ne pourrais faire cela. Pour moi, elles sont trop belles, belles jusqu'à l'écoeurement. C'est insupportable. Je trouve que je n'ai aucune raison de peindre de cette façon. Je me suis demandé pourquoi je n'arrivais pas à trouver des femmes aussi belles que celles de ces professeurs. Peut-être devrais changer de technique dans ma peinture ? Il faudrait certainement en changer pour que ça marche. Mais cette méthode ne me correspond peut-être pas. (...) toutes les choses qu'ils voient peuvent sans doute être qualifiées de belles. Moi, je ne les vois pas. »¹⁰

⁹ Craig Clunas, *Art in China*, Oxford et New York : Oxford University Press, 1997, p. 222.

¹⁰ *Yue Minjun : l'ombre du fou rire*, op. cit., p. 43.

Yue Minjun aborde volontiers des sujets graves, sombres, voire tragiques, mais toujours avec dérision. Dès *Sunshine* (正午阳光) en 1993 (182 x 250 cm), il met en scène des détenus à son image dans une prison en évoquant simplement l'environnement carcéral par des fenêtres à barreaux. Les six prisonniers semblent effectuer leur promenade, comme le suggère une petite bande de ciel bleu en haut de l'image. Au nombre de six, tous identiques, leurs visages hilares contrastent avec la situation angoissante.

Plus dramatique encore, la toile intitulée *The Execution* (处决) (1995) (150 x 300 cm), librement inspirée de *L'Exécution de Maximilien* de Manet (1868), qui représente l'empereur du Mexique entouré de deux serviteurs aux mains des opposants républicains qui l'ont condamné à mort. Yue Minjun situe l'exécution devant un mur évoquant celui de la Cité Interdite, rouge vermillon et coiffé de tuiles vernissées jaunes (fig. 3). Ce qui est frappant, c'est qu'il s'agit d'un simulacre, d'une mascarade : les tireurs qui esquissent le geste de tirer n'ont pas d'armes, pas plus que celui qui, à l'arrière, fait mine de recharger un fusil absent. Les quatre condamnés, presque nus, sont secoués d'un grand rire tout en détournant légèrement la tête. Les yeux fermés et une légère crispation du haut du visage contrastent avec le rire à gorge déployée qui masque leur détresse.

Une autre œuvre de 1995-1996, de dimensions également assez imposantes (250 x 360 cm) parodie cette fois *La Liberté guidant le peuple* (1830) de Delacroix (1798-1863). L'ensemble suit de près la composition triangulaire de l'original, dont le sommet est formé par la porteuse du drapeau tricolore qui se dresse sur une barricade, remplacé ici par un personnage sensé tenir un étendard qui n'existe pas. Les protagonistes reproduisent assez fidèlement les attitudes de l'œuvre de Delacroix, mais ils sont tous dépouillés de leurs armes et arborent tous le même visage, celui de l'artiste. A l'arrière-plan, les tours de Notre-Dame qui émergent de la fumée ont laissé place à des gratte-ciel pékinois. Les visages tous semblables sont encore une fois celui de l'artiste, qui s'identifie aux prisonniers, aux condamnés comme aux victimes. Le décalage entre l'expression riieuse des visages et le tragique des situations est à la fois cocasse et perturbant, humoristique et dérangeant pour le spectateur. Ces tableaux, tous narratifs, révèlent un regard ironique et désabusé sur le contexte social et politique de la Chine contemporaine.

Mais que signifie ce rire omniprésent ? L'artiste déclare lui-même que « Le rire est une manière d'éviter de réfléchir ; lorsqu'on a l'impression d'être incapable de penser un événement ou qu'il est difficile de le faire, rire permet d'éviter la réflexion. »¹¹. On peut aller plus loin en avançant l'idée que le rire est destiné à masquer : il s'agit d'un *je* social cachant

¹¹ Cité par Lü Peng, *Histoire de l'art chinois au XXe siècle*, Paris : Somogy, 2013, p. 610.

les vrais sentiments, la vraie pensée. Selon l'artiste, la joie, qui peut se doubler d'un sentiment de tristesse, sera mieux acceptée par le public qu'un message trop brutal, trop direct¹². Il peut s'agir de moquerie, d'ironie, mais aussi d'un masque de souffrance que trahit le haut du visage, si l'on oublie la bouche rieuse. C'est aussi un rire de désespoir ou de défense, parfois même de protestation et de révolte. « On paraît approuver mais pour mieux dénoncer (le faisaient déjà les bouffons à la cour du prince). Le rire est masque. Il est ainsi une stratégie du rire en Chine, notamment du grand rire répété à gorge déployée, *haha xiao-xiao* 哈哈笑笑, dont la visée offensive est de décontenancer. », comme l'écrit François Jullien¹³.

Le rire affiché sur les visages de Yue Minjun fait peut-être tout simplement référence à l'euphorie factice, la gaieté de commande qui encourageaient hier la production et aujourd'hui la consommation. L'artiste évoque lui-même la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de 2008, où sont apparus des dizaines de milliers de visages souriants : « C'est pourquoi le sourire peut devenir une cérémonie, une cérémonie en réponse aux autres. »¹⁴

Yue Minjun critique très vraisemblablement l'aliénation de la société de l'époque de Mao et de celle, de plus en plus commercialisée, qui les entoure : sans doute faut-il sentir à travers ce rire permanent le vide spirituel et l'ennui qu'éprouvent intellectuels et artistes face à une nouvelle société qui privilégie la consommation et le matérialisme.

Zeng Fanzhi exprime lui aussi un mal-être à travers sa série des masques (1994-2000), où les personnages masqués peuvent aussi bien rire que pleurer ou crier. Les couleurs vives évoquent l'estampe populaire, comme le souligne avec justesse Christophe Comentale¹⁵, mais également l'imagerie de la Révolution culturelle. « Le vrai moi sera toujours caché, déclare Zeng Fanzhi. Ou est-ce simplement le malaise de l'homme moderne ? »¹⁶ Zeng Fanzhi a la sensation que la commercialisation croissante de la société et le vernis des conventions sociales créent une distance toujours plus grande entre les individus, entre l'être social et le vrai *je*, ainsi qu'une détérioration des relations interpersonnelles. Des expressions stéréotypées des personnages émane un sentiment de profonde solitude.

Mask series n°6 (面具系列 N°6) (1996) montre huit personnages au visage d'adulte mais vêtus comme des enfants en culotte courte ou en jupette et se tenant pas les épaules, un foulard rouge de jeunes pionniers communistes noué autour du cou. Le visage couvert d'un

¹² Cf. une interview de l'artiste sur <http://fondation.cartier.com/#/fr/art-contemporain/26/expositions/294/toutes-les-expositions/758/yue-minjun-l-ombre-du-fou-rire/>

¹³ Yue Minjun : *l'ombre du fou rire*, op. cit., p. 22.

¹⁴ Yue Minjun : *l'ombre du fou rire*, op. cit., p. 46.

¹⁵ Christophe Comentale, *Cent ans d'art chinois*, Paris : La Différence, p. 252.

¹⁶ Zeng Fanzhi, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2013, p. 74.

masque blanc, ils semblent animés d'une joie feinte, le visage fendu d'un sourire que contredit un regard grave. Leurs mains surdimensionnées évoquent le travail manuel des ouvriers, des paysans et des soldats, érigés en modèles par Mao. *The last supper* (最后的晚餐) (2001) est une parodie riche de significations de *La Cène* de Léonard de Vinci (1452-1519): le Christ communiant y apparaît assis parmi ses apôtres, tous masqués. Le seul Judas a troqué le foulard rouge des jeunes pionniers contre une cravate jaune, qui pourrait être un symbole de pouvoir ou d'or. A-t-il trahi les idéaux communistes ?

Les groupes de personnages masqués de Zeng Fanzhi, où les individus restent étrangers les uns aux autres, tout comme les séries d'autoportraits de Yue Minjun, créent un effet de répétition qui pose le problème du rapport au collectif.

Effets de répétitions et notion de collectif

Barbara Mittler a analysé les effets de la répétition de l'image de Mao à l'époque de la Révolution culturelle, conséquence du culte de la personnalité alors instauré. La répétition à l'infini d'une même image a pour effet une sorte de vide sémantique, tout en produisant un sentiment de familiarité avec le personnage représenté. Mao est divinisé et, au-delà des aspects idéologiques, fait partie intégrante de la vie quotidienne de chacun, au point de s'être infiltré dans l'inconscient collectif¹⁷. Yue Minjun et Zeng Fanzhi connaissent le pouvoir de l'image, eux dont la vision du monde a été façonnée pendant leur enfance par la propagande maoïste. Au culte de Mao, Yue Minjun a substitué celui de son *je* en reproduisant à l'infini son autoportrait.

Selon les termes de l'artiste lui-même, ce *je* omniprésent, hypertrophié, devient une « nouvelle idole », un nouveau héros jouant sur une scène de théâtre mondiale¹⁸. L'artiste se campe lui-même en héros en s'appuyant sur la principale recette de la propagande et de la publicité qui lui sont si familières : « C'est (...) une manière détournée de se moquer des effets de la propagande sur tout un peuple encore très sensible aux campagnes de masse . Les portraits de Yue Minjun sont peints simplement, avec des couleurs vives, rappelant un peu celles des panneaux publicitaires, pour donner cette idée de monotonie, d'imitation, d'absence

¹⁷ Mittler Barbara, *A Continuous Revolution : Making Sense of Cultural Revolution Culture*, Cambridge (Mass.) et Londres : Harvard University Press, 2012, p. 316.

¹⁸ Leng Lin, *op. cit.*, p.72.

de sens critique et d'atmosphère générale superficielle... »¹⁹ Yue Minjun se rend compte qu'il finit par être lui-même contrôlé, manipulé par son double pictural qu'il a lui-même créé et par être soumis au pouvoir de cette image de lui-même indéfiniment répétée²⁰.

Avec cette multiplication à l'infini de son visage, Yue Minjun retourne à la notion de collectif et à l'idéologie communiste. En clonant sa propre image et en créant une foule de *je*, il évoque les rassemblements de masse de l'époque maoïste. C'est une réponse personnelle à l'absurdité des assemblées du passé et au fanatisme qui en découlait.

Certaines œuvres font clairement référence à Mao, comme celle intitulée *The sun* (太阳) (2000), qui à l'évidence renvoie à l'image du soleil auquel était identifié le Grand Timonier. Marqué par les mouvements de masse de son enfance, l'artiste multiplie son autoportrait au point de former une foule qui, au lieu de se tourner vers un immense soleil rouge avec vénération, regarde ailleurs d'un air béat : l'artiste tourne-t-il ici en dérision le culte de Mao ? Nous suggère-t-il que celui-ci appartient à une époque révolue, et que les masses ont remplacé ce culte par un autre, qui pourrait être celui de l'argent ? *Great Joy* (大狂喜) (1993, 187 x 254 cm), qui montre une multiplicité d'autoportraits sur la place Tian'anmen, tous habillés de vêtements occidentaux gris (**fig. 4**), de même que *Everybody connects everybody* (人与人的连接) (1997, 127 x 526 cm), où des autoportraits s'alignent, agenouillés, accolés les uns aux autres, tout au long d'un tableau de plus de cinq mètres de long, lui rappellent les queues infinies et l'uniformité vestimentaire qu'il a connues dans ses jeunes années.

Toutes ces œuvres suggèrent que le *je* continue à se dissoudre inéluctablement dans le collectif en dépit des efforts de l'artiste pour l'en dégager. Le peintre semble signifier que l'on est passé d'un type d'aliénation à un autre. Certaines œuvres emblématiques de l'iconographie maoïste ont été pastichées mais privées de leurs principaux acteurs, comme celle s'inspirant de *The Founding Ceremony of the Nation* (1953) de Dong Xiwen 董希文 (1914-1973), d'où Mao et les dignitaires écoutant son discours de fondation de la République populaire de Chine sont absents : sur cette œuvre intitulée *Tian'anmen remains* (开国大典) (2002), le lieu mythique n'a pas changé et la foule pleine de vénération est toujours là.

L'effort pour découvrir sa propre individualité lié à l'autoportrait est annulé par le clonage : « En même temps qu'elle désindividualise, la série noie et broie le moi-sujet. »²¹ Le *je* se perd dans le collectif. Le peintre cherche à s'affirmer comme individu par rapport au

¹⁹ Caroline Puel, *op. cit.*, p. 178.

²⁰ Cf. une interview de l'artiste sur <http://fondation.cartier.com/#/fr/art-contemporain/26/expositions/294/toutes-les-expositions/758/yue-minjun-l-ombre-du-fou-rire/>

²¹ *Yue Minjun : l'ombre du fou rire*, *op. cit.*, p. 23.

collectif, mais il n'y parvient pas vraiment : il peine à rompre avec la notion chinoise d'appartenance à un tout, à une globalité.

En même temps, Yue Minjun nous montre aussi que la notion de répétition, de duplication remonte à l'Antiquité en Chine, puisqu'il parodie la célèbre armée en terre cuite de la dynastie des Qin par des sculptures de bronze à sa propre effigie, très remarquées à la biennale de Venise en 1999. Mais à la différence des soldats de terre cuite, dont chacun est individualisé, cette version moderne les présente tous strictement identiques.

La répétition à l'envi de sa propre image en fait une sorte de marque de fabrique rapidement et facilement identifiable, qu'il ne semble pas près d'abandonner puisque on la trouve encore dans des œuvres récentes de 2011. Critique vis-à-vis d'une société de plus en plus matérialiste, de plus en plus consumériste, il s'appuie dans le même temps sur ses différents ressorts pour assurer son propre succès commercial.

En fin de compte, la peinture de Yue Minjun paraît exprimer une « dénonciation du pouvoir totalitaire qui tient les hommes alignés et contraints d'acclamer ; et, plus généralement, de tout l'idéologique comme phénomène d'entreprise qui uniformise et dissipe la possibilité du singulier. », selon François Jullien²². Yue Minjun peint l'impossibilité de se constituer en sujet : malgré son *je* affiché, reproduit partout, l'entreprise de subjectivation tourne à vide : le sujet n'est nulle part. Cette impuissance à appréhender le *je*, à laquelle semble également se heurter Zeng Fanzhi, est peut-être à mettre en relation avec la postmodernité, qui contribue à le déconstruire, si l'on en croit Chen Maiping²³. Jin Siyan a également souligné le risque, pour celui qui cherche à exprimer sa subjectivité, de verser dans l'égoïsme ou se diluer de nouveau dans le collectif d'un monde dominé par le *nous*²⁴. L'art de Yue Minjun prend acte du malaise de son époque : ses personnages sans statut, sans autorité, sans individualité ne peuvent trouver de réconfort que dans la moquerie et dans un rire répété à l'infini, de même que ceux de Zeng Fanzhi en sont réduits à s'affubler d'un masque.

Fig. 1 : Yue Minjun : *Memory 4*, huile sur toile, 140 x 110 cm, 2000, Pékin, collection privée

Fig. 2 : Zeng Fanzhi : *Autoportrait*, huile sur toile, 200 x 200 cm, 2009, collection de l'artiste

Fig. 3 : Yue Minjun : *The Execution*, huile sur toile, 150 x 300 cm, 1995, collection privée

Fig. 4 : Yue Minjun : *Great Joy*, huile sur toile, 187 x 254 cm, 1993, collection Turner family, Hong Kong

²² Yue Minjun : *l'ombre du fou rire*, *op. cit.*, p. 25.

²³ Chen Maiping, "On the absence of the self", in *Inside Out*, Aarhus University Press, 1993, p. 89.

²⁴ Jin Siyan, *op. cit.*, p. 16.