



L'INSIPIDITE TRANSCENDENTALE DES PAYSAGES INTERNATIONAUX DE YAN PEI-MING

Thorsten Botz-Bornstein

Une version anglaise de cet article a été publiée sous le titre 'The Transcendental Blandness of Yan Pei-Ming's International Landscapes' dans *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* 8:4, July 2009.

Le peintre franco-chinois Yan Pei-Ming, dont on prend actuellement de plus en plus connaissance aussi à l'extérieur de la France, est surtout connu pour ses grands portraits bichromes de personnages comme Mao Zedong, Bruce Lee et, plus récemment, Barack Obama. Son style réalistico-abstrait est caractérisé par l'utilisation de la peinture épaisse noir et blanche et quelquefois rouge, et les traits de brosse violents. Ming a peint presque exclusivement des têtes humaines, même si son choix de personnages est très divers: les enfants sud-africains, les tueurs en série, son père, Bouddha, les femmes prisonnières, les prostituées, son propre crâne à partir d'une image scannée, ou simplement des portraits anonymes... Depuis 2000 il fait aussi des autoportraits.

Yan Pei-Ming a exprimé l'intention de ne peindre plus que "des têtes" (Exécution, 133) ; malgré cela il se décide en 1996 de peindre quelques paysages qu'il appelle des "paysages internationaux", un sujet qu'il reprend à plusieurs reprises, surtout en 1998 où il crée un triptyque gigantesque intitulé "paysage peint à Trièves", mais aussi encore en 2005 et en 2006. Ces paysages figurent parmi les peu de motifs autres que les têtes habituelles. Il y a donc deux choses qui nous intriguent : (1) pourquoi est-ce que le paysage constitue un motif si crucial poursuivi avec consistance pour ce peintre qui se spécialise sur des portraits ? (2) Pourquoi est-ce que ce peintre chinois qui réside depuis presque trente ans en France appelle tous ses paysages, sans une seule exception, des "paysages internationaux" ?

Les paysages de Ming sont particuliers : ce sont des paysages ruraux nocturnes, déprimantes et sans caractère ni personnalité. "Les paysages sont sans destin" est une phrase de François Lyotard qui vient à l'esprit en regardant ces lieux froids et non-accueillants. On y voit des champs, des bosquets et des groupes d'arbre, parfois deux petites maisons paysannes schématiques, un étang ou un cours d'eau qui brille mystérieusement de façon fluorescente. Ces paysages sont évidemment des lieux "internationaux" dans la mesure où l'on rencontre ce genre d'objets un peu partout dans le monde. Même dans le tableau intitulé "paysage peint à Trièves", rien ne renvoie à la particularité du lieu géographique. L'effet lugubre de ces endroits stéréotypés est

quelquefois (quoique pas toujours) renforcé par un traitement étrange de la profondeur de l'espace qui s'accorde avec l'esthétique de certains des visages de Ming. Puis, on s'étonne de trouver parmi ces "paysages internationaux" aussi une vue de Pudong-Lujiazui, le quartier d'affaires de Shanghai que Ming a peint à la même manière: sombre et énigmatique. L'ambiance morose de la cityscape va nettement à contre-courant de la splendeur de cette cité ultramoderne dominé par un Pearl Tower aux accessoires légèrement kitsch. La dimension "internationale" de ce paysage vient du fait qu'il s'agit d'une prise de Shanghai sans originalité, un peu à la manière d'une carte postale ou, encore une fois, d'un cliché rabattue, sans force symbolique.

PAYSAGES ET VISAGES

Commençons par une réflexion fondamentale sur les ressemblances entre paysages et visages puisqu'il est évident que Ming y aperçoit un lien essentiel. Tout d'abord, les paysages ne sont pas des masses géologiques et les visages ne sont pas des masses anatomiques. Les deux peuvent exprimer des états d'âme, ils peuvent être par exemple paisibles, tempérés ou communicatives. En même temps les visages et les paysages possèdent une qualité inquiétante parce qu'ils contiennent non seulement ces signes qui y ont été mis volontairement mais aussi ceux qu'ils ont accumulé au cours des années. C'est pour cela que les visages ne peuvent pas être réduits aux "paysages mentaux" qui symboliseraient de manière directe un certain contenu de la vie psychologique.

La même chose est vraie pour les paysages internationaux de Ming. Si ces paysages étaient des "paysages mentaux" (comme le tient Rolf Lauter), ils susciteraient plutôt de la curiosité et non un ennui mélangé à la surprise. Paysages et visages sont des cimetières de signes et c'est pour cela qu'ils nous mettent dans l'embarras : en regardant les visages et les paysages nous ne restons jamais attachés aux détails mais employons un regard méandrant qui nous permet d'unifier l'ensemble des signes sous forme de système sans être inquiété par les détails.

Ming s'appuie notamment sur cette particularité des visages et des paysages en évitant toute référence concrète. Cet effet semble être inhérent dans sa façon de peindre, comme l'a bien noté Fabian Stech : "Les images semblent planer sur la surface de la toile (...). L'image ne fait pas référence à autre chose qu'à elle même" (Stech 32). Les tableaux de Ming montrent des détails mais pas des détails personnels qui pourraient nous référer à une qualité extérieure ; ils disposent d'une généralité qui les rend autonomes.

L'INDIVIDU ET LE GENERAL

Ming explique que quand il a peint le pape il n'avait pas l'intention de peindre un certain pape mais le pape en général. La même chose va pour les dictateurs, les criminels, les victimes, etc. Ceci ne veut pas dire que Ming applique à ces objets un



langage symbolique qui nous conduirait du fait concret à sa signification plus générale. Au contraire, pour Ming la vérité esthétique ne réside pas dans un riche symbolisme qui soulignerait quelques caractéristiques fortes, mais, paradoxalement, dans la négation de tout ce qui est personnel. C'est ce qui produit une vérité esthétique "générale".

Le système s'applique même aux sujets très personnels. Quand Ming refait des portraits de son père plus de quarante fois, il élargit l'individualité du père en multipliant les adjectifs au hasard en attachant à chaque portrait une qualité personnelle mise au superlatif : l'homme le plus puissant, l'homme le plus sévère, l'homme le plus timide, l'homme le plus faible... Il est clair qu'aucun homme ne peut réunir toutes ces qualités en une personne. En même temps ce père universel ne représente pas la fiction d'un père idéal imaginé par l'artiste mais veut être compris comme le portrait du père réel et concret. En d'autres termes, Ming tente de peindre le général directement et en tant que tel et non comme la somme (et l'aplatissement potentiel) des valeurs individuelles. Quand Valérie Dupont dit que les personnages de Ming sont "sans expression, sans nationalité ni race, [des] êtres hybrides qui se ressemblent entre eux mais à aucun individu en particulier" (Dupont 165) on a l'impression que sa peinture est réduite à une telle sorte de compromis qui n'avance pas plus que "l'homme moyen" tandis que le contraire est le cas. Le "père en général" n'est pas la somme indistincte de tous les pères du monde mais le modèle universel du père que Ming veut voir dans son propre père.

Comme je vais montrer plus bas, ce peintre chinois ne voit aucune raison d'appliquer des schémas d'une esthétique de l'absolu ou de l'idéal mais exprime la beauté plutôt – à la manière chinoise – à un niveau virtuel. Christian Besson a toujours raison en disant «qu'il y a de l'idéalité dans le Paysage international" (Besson 50), mais cette idéalité n'est pas atteinte par une abstraction du concret mais par une identité concrète recherchée à un niveau abstrait. Alain Coulange exprime cette contradiction plus nettement en disant que toute identité est "somme toute abstraite" (141). La métaphore du "photomaton" qu'Alain Coulange évoque en parlant des portraits de Ming (141) est aussi utile parce qu'elle implique un passage direct de la perception à la présentation. Pour Ming ce passage nécessite une négation de toutes les valeurs individuelles pour qu'elles ne fassent plus obstacle à la présentation des valeurs esthétiques recherchées.

C'est pour cela que Ming aboutit sur la formule paradoxale suggérée par le titre Portrait d'un inconnu (le père de l'artiste). Il s'agit bien du père de l'artiste mais ce père est saisi en tant que "père générale" et donc comme un inconnu (ce qui ne veut pas dire qu'il est inconnu pour le peintre). Pour Ming le général n'est pas le contraire de l'individuel mais il estime que la réalité de cet individu qui est son père peut mieux être saisie par la révélation de sa négativité, c'est-à-dire par la révélation du sens général de l'individualité du père de Ming.

Ming saisit l'identité en la niant, ce qui deviendra plus clair dans l'exemple suivant. Pour le tableau "Quartier Chinois, Saigon, 1er Février 1968" Ming a adopté la photo surmédiatisée d'un homme Vietnamien en train d'être fusillé par un soldat américain. Nous disposons des détails du lieu, ce qui établit une authenticité qui pourrait servir de référence concrète d'un événement historique. Mais Ming ne veut pas peindre cet

événement-là, ni veut-il le transformer en icône généralisée sans individualité. Son approche esthétique nie les références concrètes afin de nous montrer la cruauté colonisatrice en générale. En même temps il est clair que cette généralité ne peut être établie qu'en affirmant aussi le fait individuel ; si la photo n'était pas si connue, le tableau ne serait pas aussi puissant du point de vue esthétique.

L'universel ne nous éloigne donc pas de l'individuel mais les deux se superposent. Ming ne tente pas de rétablir la réalité dramatique de cette photo, ni d'élever la méchanceté à un niveau absolu ou religieux, mais il nous montre la cruauté colonisatrice sous forme d'un moment virtuel (si l'on perçoit le virtuel comme l'opposé du dramatique). Même si le fait que le crime a eu lieu dans le quartier chinois de Saigon a dû impressionner Ming, ce lieu du crime n'est ni un lieu réel ni un lieu imaginé.[1] Le crime n'est pas non plus "une pathologie qu'il s'agit d'exhiber" (Marcadé, 69) mais un universel qu'il faut évoquer par une présentation de l'individuel dont la qualité individuelle a été niée. La vérité esthétique repose donc – sous forme d'une virtualité – dans une réalité banalisée.

Au sujet de ses portraits de Mao, Ming a dit qu'il se "situe bien sûr à l'opposé d'Andy Warhol qui fait des œuvres sublimes mais traite Mao comme une publicité. Moi, je l'aime vraiment" (entretien avec Obrist 168). La constellation s'approche un peu de ce qu'on a pu observer en Chine auprès du culte de Mao ou de la fièvre de Mao au début des années quatre-vingt-dix quoique la comparaison ait des limites. Environ quatre ans après le massacre de Tien'anmen, le visage de Mao apparaissait en masse sur les badges portés par les jeunes mais son portrait n'avait plus la même signification symbolique qu'autrefois. La nouvelle génération avait effectué une négation de sens sur cette icône qui entraînait la généralisation du phénomène Mao jusqu'au point où il était devenu un objet presque purement décoratif acceptable pour tout le monde. Malgré cela il est certain que Mao suscitait toujours un degré considérable de nationalisme ou même d'affection, ce qui reflète la phrase de Ming "moi, je l'aime vraiment". Voici la différence avec le Mao de Warhol qui est plein de sens, qui est une célébrité gonflée encore plus par son aspect international. Et ce sens cache le sens intime de Mao que Ming révèle en niant aussi les significations mondaines. Paradoxalement c'est à travers cette procédure que Mao devient aussi plus "international".



Yan Pei-Ming - Pape Jean-Paul II - 2005 - olio su tela - cm 300x300 - coll. Maxxi Arte, Roma - photo André Morin

LE PAYSAGE INTERNATIONAL

Ming dit qu'il veut peindre un "non-lieu" mais qu'est-ce que cela veut-il dire ? Un non-lieu est bien le contraire d'un lieu international dans lequel on trouverait réuni, à la façon postmoderne, tous les styles du monde. C'est à ce point que l'on entend le mieux les consonances entre Ming le portraitiste et Ming le paysagiste. Le but de Ming est de montrer l'universel sous forme de concept et la production des paysages internationaux fait partie de ce projet. Tout l'art de Ming est d'ailleurs conceptuel tout simplement parce qu'il

aspire à l'universel. Fabian Stech souligne que Ming "suit l'esprit de l'art conceptuel en se limitant à la bichromie" (Stech 39). De quel genre est donc le concept de l'"international" ?

D'habitude, l'internationalisation ou la globalisation ont des connotations négatives parce qu'elles impliquent la perte des expériences et des valeurs individuelles présentes dans les cultures locales. Ming affirme lui-même qu'aujourd'hui "tous les sujets ont été internationalisés à un certain degré ; l'expérience individuelle est devenue généralisée" (Lauter, 105). Une approche possible serait de rattraper l'authenticité perdue en intégrant les éléments culturels concrets dans ses œuvres. C'est là où Ming nous surprend parce qu'il cherche l'authenticité dans l'international.

Il est faux de supposer, comme le fait Florens Deuchler, que Ming tente de peindre l'aspect uniformisant de la mondialisation (peut-être afin de le critiquer) : "Il ne montre pas son vis-à-vis comme un personnage unique, honoré, qui vous incite à un tête-à-tête méditative ou instructif, mais il montre son vis-à-vis de manière plutôt pessimiste, comme un membre quelconque de la société de masse, dans une métropole totalement hors contrôle. Cette société où tout est obligatoirement synchronisé, uniformise la mauvaise conscience collective et ainsi la sanctionne" (Deuchler 153). Il n'y a aucun pessimisme chez Ming mais seulement une négativité du sens qui nous permet de

saisir l'universel. Les personnages ne paraissent pas non plus, comme le pense Valérie Dupont, comme "les témoins d'un monde déshumanisé, désindividualisé" (Dupont 165).

Il faut reconnaître que le fait de voir l'international ou le global comme l'opposé du local est une construction intellectuelle que nous avons produits nous-même en suivant une logique de la modernisation qui associe l'international aux idées de la modernité que sont le fonctionnel, la démocratie, la liberté, etc. Dans cette logique, le régional est souvent conçu comme le contraire du moderne, c'est-à-dire comme la notion de l'individuel qui reste incompatible avec les valeurs générales de la modernité. "Depuis la haute période du modernisme dans les années cinquante, le 'régional' a été un terme péjoratif", écrit Powell (2007: 19). Selon ce modèle, une "internationalisation" des paysages équivaut leur modernisation. Il est évident que la méthode de Ming va plutôt dans la direction opposée. Ming ne veut ni globaliser les paysages ni montrer à travers eux un monde "déshumanisé" mais il veut nous révéler ce qui est universel en eux. Ming écoute le paysage individuel mais applique par la suite une sorte d'"internationalisme magique" qui transcende le régional et l'universel en utilisant une approche paradoxale qui reproduit le personnel sous forme d'une expression générale.

Plusieurs des paysages internationaux de Ming reçoivent le sous-titre "lieu du crime" mais celle de 1996 reçoit le deuxième sous-titre "lieu de naissance du père de l'artiste". Jugeant par le titre, peu de paysages pourraient être plus personnels, mais Ming vide aussi ce paysage de tout sens concret afin d'universaliser le particulier. Le fait d'être le lieu de naissance du père n'installe ici pas un moment local (familier, folklorique, etc.) dans le global mais nous permet de concevoir l'individuel sur une échelle universelle.



Il en va de même avec le "vide aquatique" (Bresson 50) de tous les paysages internationaux. Il s'agit d'un vide métaphysique dans la mesure où la négation de tout sens concret produit automatiquement une multiplication de sens jusqu'à ce qu'on "ne sait plus où on se trouve" (Ming, Exécution, 82). L'impersonnel est tout simplement plus large que le personnel puisqu'il contient aussi tout ce qui n'est pas dit et nous permet

d'inventer des histoires à partir d'une négativité intrigante. Quand nous regardons le portrait de "la victime" Juliette C., par exemple, nous spéculons dans quelle mesure cette fillette peut être une victime. Et les "lieux du crime" nous plongent dans le vide sémantique du paysage même, parce que la rangée des significations possibles est tout simplement trop vaste. Tout cela n'a rien à voir avec la symbolisation mais dépend uniquement de l'installation d'une négativité à l'intérieur du tableau.

La relation entre "locale" et "international" suit le même schéma en établissant une relation paradoxale entre le "fait donné" et l'"univers générale" qui n'est pas un univers imaginé. Quand il peint le tueur en série Emile Louis, Ming explique que Louis est un problème français tandis que "tuer est un problème international" (entretien avec Stech, 58). Ceci ne veut pas dire que nous devons imaginer tous les meurtres possibles du monde afin de saisir le sens "international" de ce tableau. Ce n'est pas du tout une question d'imagination : quand Ming peint des prisonnières, il indique que les prisons sont des lieux "où se passent des choses qu'on ne peut pas s'imaginer" (Exécution, 104).

L'ESTHETIQUE

L'art arrive à altérer la force signifiante des objets par l'installation d'un acte de symbolisation ou par un déplacement de sens (la *Verfremdung*). L'art peut aussi investir sa vérité dans une aura ou essayer de transformer l'objet présenté en icône universelle (peu importe ici s'il s'agit de l'icône russe ou de l'icône à la Warhol). Les paysages de Ming ne sont pas étranges, ils n'ont pas d'aura, ils ne sont pas des icônes et ne symbolisent rien. Au lieu de tout cela Ming choisit la négation. La négation de la couleur qui est pour lui un "lourd héritage" culturel (interview avec Stech, 40) représente certainement la négation la plus fondamentale dans ce processus. Ming vide aussi les paysages de sens afin de leur donner une signification absolument générale qui pourrait être : "tout paysage international est un lieu de crime dans lequel nous sommes toujours des victimes" ou "au niveau international nous sommes tous des victimes". Puis il peint "l'homme le plus intelligent" sans faire le moindre effort de peindre l'intelligence : "C'est plutôt comme une sorte d'image qui défile. Je dis : celui-là, l'homme intelligent. Même sans voir l'image. Je fais une peinture, je colle un titre au hasard, sinon ça ne veut rien dire" (La Prisonnière, 29). Le choix de motifs macabres fait partie de la même stratégie. Une série de quinze têtes de mort répandue sur un panneau et posant sur des fleurs s'appelle "paysage artificiel". C'est seulement en voyant le paysage sous forme de non-lieu constitué par un vide de signification que nous comprenons le paysage en général.



De la même façon, l'aspect morbide des paysages morts représente une nécessité esthétique dont le but est d'établir un degré de signification neutre qui s'approche du virtuel. Dans la tradition occidentale la peinture paysagiste est souvent identifiée avec l'idyllique (donc avec une abondance de significations agréables). Ming appelle son paysage "lieu du crime" ce qui investit des significations méchantes. Mais puisque les deux significations sont vagues et liées à rien de concret, l'effet est plutôt celui de la neutralité et du vide et c'est exactement ce que Ming aspire.[2] Quoique mystérieux, le crime "du lieu du crime" n'a aucune dimension dramatique.

LE PAYSAGE EN OCCIDENT

Pendant des siècles on tentait, dans la peinture occidentale, de dériver la valeur esthétique des paysages peints des associations historiques et mythiques. Le peintre baroque Claude Lorrain peignait un monde pastoral souvent avec des châteaux forts en arrière plan. Ses paysages sont lyriques, nobles, idylliques et peuplés de sujets allégoriques comme des demi-dieux et saints. Claude crée un paysage esthétisé comme si c'est une réalité à part.[3] Chez Claude comme chez Poussin, la nature est formalisée, idéalisée et souvent dramatique parce que les paysages peuvent fonctionner comme des illustrations des narrations classiques.

Au dix-huitième siècle la peinture paysagiste devient plus "conceptuelle" puisque "la régularité géométrique et l'ordre qui sont caractéristiques pour la terre cultivée (fermes et des vergers) sont considérés comme plus beaux que l'étendue sauvage, désordonnée, chaotique et négligée" (Saito, 211). Toujours les paysages incluent des structures architecturales classiques. Le symbolisme reste dominant même dans le romantisme chez Caspar David Friedrich dont les paysages évoquent l'expérience subjective ou religieuse. Comparés à ces peintres, les paysages des peintres hollandais du dix-septième siècle ressemblent plus à ceux de Ming, quoique chez eux il y a nettement plus de traces civilisatrices.

Encore au dix-neuvième siècle on considérait que les riches associations poétiques et intellectuelles rendaient les paysages plus appréciables et même potentiellement utiles comme objets d'identification nationale contribuant à la construction des identités politiques.[4] Le fait d'être dépourvus d'associations historiques rendait, par exemple, aux yeux des esthéticiens du dix-neuvième siècle les paysages américains inférieurs.

L'esthétisation des paysages a le but d'échapper à la banalité, même si "banalité" pouvait signifier "trop beau". Il n'était pas suffisant de peindre un "beau paysage" mais on y cherchait un surplus de sophistication que l'on voulait renforcer par des références historiques ou mythiques.

Les paysages chinois Il y a des différences entre paysages occidentaux et chinois que l'on aperçoit d'emblée. Dans l'art occidental le paysage est plutôt "un arrière plan de l'activité humaine au contraire de l'art chinois où l'homme est subordonné à l'immensité de la nature" (Munsterberg, 7). Malgré cette différence il serait exagéré de dire que les paysages occidentaux et chinois sont opposés sur tous les points. Par exemple, tous les deux ne s'intéressent pas à la représentations de la réalité en tant que tel et chez les deux une réflexion sur la nature détermine la manière dont le paysage sera peint. Puis, "l'escapisme" est un thème générale qui est propulsé chez les chinois par "le désir ardent d'un passé lointain, spirituel, et doré – le pays d'origine ou l'inaccessible..." (Wong, 108) et qui peut apparaître de la même façon dans la peinture occidentale. Dans la peinture chinoise le dépassement du littéral – peu importe s'il est basé sur les réflexions confucéennes, taôistes, ou du Bouddhisme Zen – amène le spectateur vers une validité permanente et ne le laisse pas au milieu de ce qui est fragmentaire et momentané. La plupart des paysagistes occidentaux ne seraient pas diamétralement opposés à cette approche, mais il paraît que les peintres chinois poursuivent ce parcours vers l'essentiel avec plus de consistance et en investissant un apport plus conceptuel.

Munsterberg écrit que "pendant que les artistes occidentaux se contentaient d'habitude d'une ressemblance extérieure, le peintre chinois désirait de peindre l'essence même de l'arbre" (5). Restons avec ce modèle même s'il simplifie l'état des choses en disant que les peintres occidentaux se limitent toujours à la ressemblance extérieure. Après avoir absorbé tous les caractéristiques de l'arbre, le peintre chinois peint – quoi exactement ? Il peint l'arbre en toute son individualité et expressivité particulière, mais malgré cela il ne peint pas l'arbre individuel parce que l'arbre peint n'existe pas dans le monde réel. L'arbre peint est un arbre imaginé, c'est l'arbre en général qui nous impressionne néanmoins par son expression individuelle et particulière.



C'est ici où nous reconnaissons l'apport de l'esthétique chinoise chez Ming qui dit : "Je pourrais faire un paysage à Shanghai que l'on pourrait appeler 'peint à Shanghai' mais qui ne montre pas un paysage de Shanghai – quoiqu'il peut être un paysage 'de Shanghai'. C'est un monde imaginaire" (Dragon, 109). Comme Ming, aussi le peintre chinois classique "préfère de ne compter que sur sa propre imagination et arrange les éléments comme s'il construit un modèle. Il choisit les montagnes à partir de ce qu'il trouve dans son esprit-cœur (心, xin)" (Wong, 29). "L'expérience esthétique se passe au niveau le plus haut de l'esprit-cœur" di Li Zhehou (Li, 24) et l'essence esthétique est plus importante que l'apparence extérieure.

François Jullien nous parle du peintre Ni Zan qui vécut au quatorzième siècle et qui peignait le même paysage pendant toute sa vie. Il ne le faisait pas parce qu'il était attaché à certains motifs mais pour montrer combien il était détaché de ce paysage particulier. Ses paysages étaient "monotones et monochromes" embrassant "tous les paysages – là où tous les paysages se mélangent et s'assimilent entre eux" (Jullien 1991, 36). Nous voyons jusqu'à quel point Ming suit la tradition chinoise. L'étonnant est qu'il appelle ces paysages des "paysages internationaux".

Le peintre chinois nie la réalité en tant que tel afin de trouver une Réalité avec un R majuscule qui dépasse les formes actuelles mais qui représente la Réalité dans un état précédant son actualisation. Pour Ming cette Réalité est internationale. Au 4ème siècle, Tsung Ping proposait que "peindre des paysages pourrait être une manière d'appréhender l'ordre des choses aussi efficace que méditer sur le Tao" (Sullivan, 82). Pour Ming l'ordre des choses est l'état universel du monde qui s'oppose néanmoins à une régionalisation idyllique aussi bien qu'à un ordre global et dépersonnalisé. C'est l'ordre universel qu'il trouve dans son esprit-cœur et il l'exprime à travers la négation des caractéristiques individuelles.

Il est important de noter que la distinction entre nature et civilisation (la dernière surmontant l'autre) n'existe pas dans la pensée chinoise parce que le vrai sens "d'appréhender l'ordre des choses" ne s'explique qu'au sein d'un tel modèle. "En Occident, l'œuvre littéraire apparaît de plus en plus comme 'faisant concurrence' à la nature et rivalisant avec elle. La nature est perdue" explique François Jullien (2003, 55). Ceci représente une des plus grandes différences entre la Chine et l'Occident dans le domaine de l'esthétique. Hegel explique, déjà sur les premières pages de son Cours d'esthétique, que la beauté artistique soit supérieure à la beauté naturelle puisque la beauté artistique "est née de l'esprit" (Hegel, 20). L'essence du beau n'apparaît donc que dans l'art et jamais dans la nature.

En Chine par contre, la peinture ne s'oppose pas à la nature mais capte son essence. L'art est naturel dans la mesure où l'artiste transmet le dessin naturel des choses, le wen文.[5] Il suit que la création artistique n'est pas une création mais plutôt une imitation : Les sages "imitent les dessins [wen] du Ciel ; et le processus de la transmission – surveillé par le Ciel – était atteint par la réplique de ces dessins" explique Michael Puett (Puett, 48). L'artiste ne fait que transmettre l'ordre des choses, il ne l'invente pas et "la poésie émerge comme une partie du phénomène de la nature" (Mair, 3).

Jullien conclut que "la valeur esthétique du paysage naturel se manifeste spontanément d'elle-même sans la 'révélation' de l'art, et il n'y a donc point à distinguer, au sein de la Beauté, entre le canon de la nature et celui de l'art" (Jullien 2003, 46). C'est ainsi que Ming peint un canon de la nature qui devient l'art et essentiel par la simple négation de ce qui est accidentel.

Nous avons dit en haut que l'impersonnel nous permet d'inventer des histoires à partir d'une négativité intrigante. Jullien identifie cet élément comme la fadeur (dan淡) qu'il

voit concentrée dans la peinture chinoise traditionnelle (Jullien 1991, 115). Le fade (qui signifie aussi "détachement") est toujours plus riche que la saveur plus prononcée parce qu'à travers la limpidité et la fadeur "les moindres traits et les moindres signes respirent au fond d'eux-mêmes la présence du Vide (wu无, xu虛) qui transcende leur caractère phénoménal et les ouvre sur l'absolu" (Jullien 2003, 108).

Le fade est lié au concepts du vide du Taoïsme et du Ch'an Bouddhisme (Cahill, 97) et comme idéal esthétique il est primordial pour la peinture des paysages puisqu'il "baigne les paysages dans l'absence" (Jullien 1991, 132). Selon Jullien, le fade s'oppose au médiocre aussi bien qu'à la "moyenne" (mesotès) aristotélicienne (1991, 49) mais représente une neutralité sublime qui renvoie à une virtualité qui n'existe qu'avant toute actualisation (1991, 141). Le caractère dan représente le feu et l'eau ce qui exprime une neutralité

Les tableaux de Ming sont fades mais ceci n'est qu'une première sensation. Nous soupçonnons des "potentialités de saveur d'autant plus riches et variées que celles-ci d'abord confondues au sein d'une même sensation et qu'elles n'existaient qu'à l'état de virtualités" (2003, 145). C'est la présence-absence des choses (147), suscitée par le manque de saveur, qui rend les paysages internationaux de Ming intéressants.

CONCLUSION :

Les paysages internationaux sont universels et non globalisés. Le fade nie tout point de vue particulier et mène tout vers une universalisation. L'universalisation signifie la négation des traits particuliers (des préjugés, des idées toute faites) et qui nous bloquent la vue sur une généralité plus large et ceci l'oppose à la globalisation. L'aspect universel du monde suggère par exemple que l'humanité ne représente pas uniquement une donnée biologique mais que le fait qu'elle apparaît sous forme d'un ensemble unifié nous révèle aussi l'universalité des droits humains. Ici la connaissance rationnelle de l'ensemble n'est pas fondée sur des conditions sociales et culturelles des diverses citoyennetés particulières mais l'universel est reconnue d'emblée en tant qu'universel. En même temps il est clair qu'il n'y a pas d'universel sans différences particulières. Si tout est pareil "l'universel" n'a plus de sens. La globalisation représente la fin de l'universel parce qu'elle est une généralisation du particulier et non la réalisation d'un universel qui contient toutes les particularités.

Les paysages internationaux de Ming sont universels et non globales parce qu'ils ne s'enlisent ni dans un régionalisme idyllique ni dans une généralisation technique du particulier (ce qu'est la globalisation). C'est leur négativité, leur vide, où leur état de fadeur qui empêche ces paysages de se globaliser. "La plus grande image est sans forme" est un principe Taôïste que Ming appliqué dans ses paysages. Ming nous montre que tous les paysages sont internationales mais que nos préjugés nous empêchent de les voir ainsi. Au lieu de reconnaître leur caractère universel, nous les globalisons et unifions ou les transformons en Disneyscapes idylliques.

Notes :

1. Ming dit : "la représentation de la réalité ne m'intéresse pas" (Marcadé, 68).
2. "Toutes les bonnes femmes qui commençaient à aimer mon travail ont vu le titre Lieu du crime, elles ont dit: Oh! Mais c'est dramatique!" (La Prisonnière, 31)
3. Quand il se donne plus de liberté, par contre, et surtout quand il peint en craie, ses paysages s'approchent de façon étonnante de ceux de Ming, par exemple celle intitulée "Rochers près du torrent" qui est immédiate et directe.
4. Surtout aux Etats-Unis et au Japon, la peinture des paysages est fortement liée à la formation de l'identité nationale avec le but de "surmonter l'endettement culturel vis-à-vis la Chine et l'Europe" (Saito, 205).

Œuvres cités :

- Besson, Christian. 1999. Yan Pei-Ming. Paris: Hazan.
- Cahill, James F. 1964. 'Confucian Elements in the Theory of Painting' in Arthur F. Wright (ed.), Confucianism and Chinese Civilization. Stanford University Press.
- Coulange, Alain. 2006. 'Là où le visage disparaît, commence la peinture' in Exécution, 139-143.
- Dupont, Valérie. 2006. 'Juste de la peinture' in Exécution, 164-166.
- Hegel, G.W.F. 1971. Vorlesungen über die Aesthetik I. (SW 12). Stuttgart: Frommann.
- Jullien, François. 1991. Eloge de la fadeur: A partir de la pensée et de l'esthétique de la Chine. Paris: Livre Poche.
- Jullien, François. 2003. La Valeur allusive. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lauter, Rolf. 2005. 'Introduction' à The Way of the Dragon. Heidelberg: Kehrer.
- Lauter, Rolf. 2005. Yan Pei-Ming: The Way of the Dragon.
- Li, Zhehou. 2006. Four essays on Aesthetics : Toward a Global View. Lanham: Lexington.
- Mair, Victor. 1982. 'The Narrative Revolution' in Chinese Literature: Essays, Articles and Reviews 5:1, 1983:2.
- Marcadé, Bernhard. 2006. 'La peinture comme lieu de crime' in Exécution, 68-75.
- Munsterberg, Hugo. 1955. The Landscape Painting of China and Japan. Tokyo: Tuttle.
- Powell, Douglas Reichert. 2007. Critical Regionalism: Connecting Politics and Culture in the American Landscape. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Puett, Michael. 2001. *The Ambivalence of Creation: Debates Concerning Innovation and Artifice in Early China*. Stanford University Press.

Ruskin, John. 1983. *Sur Turner*. Paris: Jean-Cyrille Godefroy.

Saito, Yuriko. 2006. 'Scenic National Landscapes: Common Themes in Japan and the US' in Mazhar Hussain & Robert Wilkinson (eds), *The Pursuit of Comparative Aesthetics: An Interface between East and West*. Aldershot: Ashgate.

Stech, Fabian. 2006. 'Le Grand Sommeil: Considérations autour du motif de la mort dans la peinture de Yan Pei-Ming' in *Exécution*, 29-34.

Sullivan, Michael. 1980. *Chinese Landscape Painting: The Sui and T'ang Dynasties*. Berkeley: University of California Press.

Wong, Wucius. 1991. *The Tao of Chinese Landscape Painting: Principles and Methods*. New York: Design Press.

Yan, Pei-Ming. 1997. *La Prisonnière*. Rennes: Musée des beaux arts [catalogue].

Yan, Pei-Ming. 2006. 'Entretien avec Claude Allemand-Cosneau et Hans Ulrich Obrist' in *Exécution*, 167-69.

Yan, Pei-Ming. 2006. *Exécution* [exposition au Musée d'Art Moderne de St. Etienne]. Dijon: Les presses du réel