



Perspectives chinoises

2014/4 | 2014
La mémoire de l'ère maoïste

Art apolitique, expérience privée et subjectivité alternative dans la Révolution culturelle

Aihe Wang

Traducteur : Camille Richou



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/6947>
ISSN : 1996-4609

Éditeur

Centre d'étude français sur la Chine contemporaine

Édition imprimée

Date de publication : 10 décembre 2014
Pagination : 29-39
ISBN : 979-10-91019-13-2
ISSN : 1021-9013

Référence électronique

Aihe Wang, « Art apolitique, expérience privée et subjectivité alternative dans la Révolution culturelle », *Perspectives chinoises* [En ligne], 2014/4 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2017, consulté le 04 décembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/6947>

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Art apolitique, expérience privée et subjectivité alternative dans la Révolution culturelle

AIHE WANG

RÉSUMÉ : Contrairement à ce que son nom pourrait laisser présager, la culture de la Révolution culturelle a été très peu discutée, et encore moins l'art apolitique et privé produit de manière clandestine qui a pu exister durant cette période. Cet article explore cet art, en montrant comment il s'est construit comme « une révolte du cœur » contre la destruction impitoyable de la sphère privée par l'État. L'État-Parti de Mao s'est lancé dans une entreprise systématique de division des familles et de formation de sujets socialistes à travers une « révolution jusqu'au tréfonds de l'âme ». Les peintures de maisons et d'intérieurs (brisés), de fleurs et de clair de lune expriment une expérience vécue de cette révolution tout en réinventant en silence un havre privé où le corps et l'âme peuvent se soustraire au contrôle de l'État. En défiant la culture de masse révolutionnaire orthodoxe, cet art apolitique a donné à voir l'expérience privée et créé un monde intérieur donnant naissance à une nouvelle subjectivité moderne, tout en restaurant une forme de communauté et de solidarité humaines contre une lutte des classes et une aliénation implacables.

MOTS-CLÉS : art apolitique et privé, Révolution culturelle, moi moderne, subjectivité, culture *underground*.

Les principales histoires de la Révolution culturelle se sont intéressées aux intrigues politiques au sein de l'État-Parti, ainsi qu'aux violences et aux destructions qui en ont résulté. Plusieurs autobiographies à succès ont raconté l'histoire des victimes et renforcé le récit dominant. Pour une révolution dite « culturelle », on a relativement peu parlé de la culture de la Révolution culturelle, et le peu d'études consacrées à ce sujet s'intéressent une fois encore à la propagande et à la dissidence politiques. L'art privé et non politique produit clandestinement durant cette période reste à ce jour peu connu. S'il est vrai que les œuvres sont difficiles à trouver, un tel art ne convient tout simplement pas au récit dominant de la Révolution culturelle. Cet article explore l'art apolitique et son rôle spécifique en politique : non en tant que complice ou dissident, mais en tant qu'alternative critique et esthétique.

Pour ce faire, nous allons étudier un groupe de peintres, les *Wuming* (Sans nom) actifs à Pékin entre 1973 et 1981. Tous les peintres ayant appartenu à ce groupe durant ses années d'activité étaient des ouvriers ou des jeunes urbains envoyés à la campagne pour devenir ouvriers agricoles. Exclue du cursus académique classique, ils ont appris la peinture par eux-mêmes. Les membres fondateurs de *Wuming* ont commencé à peindre dès 1962, avant d'être rejoints par un cercle de 12 jeunes peintres en 1973. Cette communauté, dont l'identité collective était bien définie, se réunissait régulièrement pour peindre, lire, écouter de la musique et discuter de littérature et de philosophie, produisant au passage plusieurs milliers de peintures à l'huile montrées lors de trois grandes expositions clandestines ou non officielles (en 1974, 1979 et 1981). Ces peintures sont autant de témoignages visuels d'une ère très politique, illustrant l'histoire inconnue des expériences subjectives de cette révolution et les changements silencieux engendrés par

les activités artistiques privées. Les histoires vécues par les artistes racontent l'éclatement des familles et l'invasion de la sphère privée par l'État, jusque dans les pensées et les émotions les plus intimes. Leurs témoignages visuels – les toiles fonctionnant comme des journaux intimes graphiques – renseignent sur les expériences personnelles des artistes durant l'ère Mao, démontrant l'existence de visions de la modernité et de formes de subjectivité alternatives au sujet socialiste étatique.

Contrairement à l'art dissident (comme celui du groupe des Étoiles de 1979) et au pop art politique qui a prospéré après lui, cet art *underground* exprime des sensations et des émotions intimes en traitant de sujets dépourvus de contenu ouvertement politique – des paysages, des arbres et des fleurs, des cours d'eau sous un clair de lune, des natures mortes et des intérieurs, des maisons et des arbres, des portraits d'amis, de la famille ou de soi-même. Modestes et informelles, les œuvres *Wuming* ont été produites et diffusées en dehors des institutions artistiques officielles, durant le temps privé après le travail. Dans un mouvement de révolte conscient contre les doctrines artistiques autorisées, les artistes ont adopté les deux ennemis jumeaux de l'art officiel que sont l'esthétique des lettrés et le modernisme occidental. Ces artistes ont ainsi donné naissance à un art moderniste chinois. Le modernisme est un concept largement utilisé et souvent contesté. Je l'utilise pour mettre en lumière trois aspects spécifiques de l'art *Wuming* par lesquels il appartient au courant artistique mondial du Modernisme. L'art moderniste est né en Europe en rejetant la fonction de l'art comme récit, illustration ou enseignement, et en le déplaçant de la représentation vers l'action (*agency*). En poursuivant ce mouvement artistique dans la Chine de Mao, les artistes *Wuming* ont rejeté la doctrine officielle de l'art au service de la politique, rejetant ainsi la représentation en faveur

de l'action. Deuxièmement, l'art moderniste des *Wuming* est une critique de la modernité révolutionnaire chinoise, tout comme les autres mouvements modernistes se sont posés comme une réponse critique à l'arrivée de la modernité. Troisièmement, en se tournant de la représentation vers l'expérience subjective – réunissant des sensations, des émotions et une perception individuelles uniques – l'art *Wuming* a développé une identité moderne alternative pour le peintre et le spectateur, formulant une subjectivité individuelle réflexive et introspective.

Les spécialistes ont vu la montée de l'art privé après 1989 comme une amorce de la dépolitisation de la société des années 1990. Geremie Barmé considère 1989 comme le tournant vers « une culture chinoise grisonnante »⁽¹⁾. Hou Hanru situe dans les années 1990 l'émergence d'une nouvelle vague d'artistes abandonnant l'art centré sur l'idéologie et recherchant l'expression de soi⁽²⁾. Ce n'est que récemment que les spécialistes ont prêté attention à l'art privé sous l'ère Mao. En 2007, Gao Minglu a identifié l'approche de *Wuming* prônant « l'art pour l'art » comme un courant alternatif souterrain qu'il décrit comme un « modernisme esthétique » marginalisé tout au long du xx^e siècle chinois dominé par le « modernisme social »⁽³⁾. Mais en 2010, Wu Hung a observé que cet art privé et apolitique représentait en fait la majorité de la production artistique en 1979, bien qu'il ait été totalement occulté par l'histoire de l'art⁽⁴⁾. Le groupe des peintres *Wuming* offre un cas exemplaire pour explorer plus en profondeur cet art privé et affiner nos connaissances sur sa place dans la modernité révolutionnaire et dans le modernisme international. En 2006 et 2007, une grande exposition rétrospective a été organisée à Pékin, Shanghai et Canton, accompagnée d'un catalogue en chinois⁽⁵⁾. Une autre exposition sur les groupes *Wuming*, *Étoiles* et *Caocao* a eu lieu à New York (2011) et Hong Kong (2013)⁽⁶⁾. Des expositions dont l'objet était plus large (*Art and Revolution*, New York, 2009) et plusieurs publications ont associé *Wuming* aux balbutiements de l'art chinois contemporain⁽⁷⁾. Enfin, le court-métrage documentaire *No Name Painting Association* (2013) a été montré dans 30 festivals et a remporté huit prix⁽⁸⁾.

La redécouverte de cet art privé appartient à ce que l'on pourrait appeler une nouvelle approche de l'ère Mao, largement basée sur la mémoire et l'expérience subjective. Comme on peut le voir à travers divers articles de ce numéro, ces nouvelles formes de mémoire relèvent souvent de démarches autonomes menées par des individus ou des groupes qui ont choisi de se concentrer sur le quotidien et les « gens ordinaires » et non sur les grands récits qui entourent cette période. La réhabilitation de l'art *Wuming* est un projet autonome initié par les artistes eux-mêmes et basé sur leur mémoire collective, leur histoire personnelle, et surtout leur peinture, qui fonctionne comme l'articulation visuelle de leur subjectivité. Cette redécouverte de soi remet en question la vision de la Révolution culturelle, encore dominante aujourd'hui, comme la manipulation par Mao de victimes endoctrinées et passives ; ces peintures proposent un nouveau récit historique dont les acteurs sont des individus actifs et responsables.

Mon approche de l'art *Wuming*, basée sur mes propres souvenirs, est dans une certaine mesure prédéterminée, ayant moi-même joué un rôle actif au cours de la longue histoire du groupe, avant de devenir anthropologue et historienne. Cela me permet d'avoir un point de vue privilégié, quoique complexe, sur le sujet. En tant que membre actif, je dispose de connaissances intrinsèques et d'une perspective originale sur les œuvres et la personnalité des peintres. En tant que chercheur, j'ai effectué un nombre significatif d'entretiens au cours des dernières années, créé des archives de données numériques, et publié un catalogue en 13 volumes sur les premiers artistes

Wuming, ainsi que des articles⁽⁹⁾. Ce double rôle me permet de fournir une analyse interdisciplinaire des œuvres – associant une mise en contexte historique et biographique basée sur la mémoire –, des analyses critiques liées aux débats scientifiques actuels, ainsi que des exemples concrets d'effets visuels produits par les peintures. Afin de rendre compte de cette identité multiple dans le présent article, j'utiliserai la première personne pour parler en tant qu'anthropologue ou historienne aujourd'hui, et la troisième personne pour parler de moi en tant que peintre dans le passé.

Pacifique et non conflictuel, l'art privé et apolitique *Wuming* a proposé une vision du monde opposée à la vision orthodoxe et étatique de la modernité révolutionnaire, se voyant ainsi condamné comme « bourgeois ». Pourtant, ceux qui ont produit cet art étaient, en terme d'identité sociale, des travailleurs prolétaires. Comment des travailleurs prolétaires en sont-ils venus à produire un art « bourgeois » et apolitique dans un contexte dominé par un socialisme radical et très politique ? Et pourquoi l'État se sentait-il menacé par des clairs de lune et des arbres, forçant cet art à la clandestinité ?

Cet article montre en quoi l'art *Wuming* est devenu une contre-culture souterraine. Cet art peut être qualifié de privé dans la mesure où il dépeint des sujets privés, où il a été produit dans un espace privé et durant un temps personnel, et où il circulait de manière privée au sein du groupe afin d'échapper à la surveillance de l'État. Il peut être qualifié d'apolitique dans la mesure où il excluait les contenus politiques et évitait les commentaires politiques publics, recherchait l'intimité et rejetait la doctrine officielle selon laquelle « l'art sert la politique ». Mais un tel rejet dans un contexte si politisé était en soi un acte politique, dotant l'art apolitique d'une implication politique. Au fond, cet art était une rébellion contre la destruction impitoyable de la sphère privée par l'État, contre ses incursions au sein de la famille et contre la manipulation des âmes. Pour s'opposer à la conformité sociale sans précédent et à l'atomisation de l'individu, ces peintures privées célébraient la liberté de l'esprit tout en exprimant des sensations personnelles et des expériences intimes. Elles ont construit un abri, un refuge, où l'individu pouvait échapper à la persécution de l'État pour réfléchir sur ses expériences émotionnelles et morales et pour s'occuper en secret de son corps et de son âme. Un tel art a ainsi donné naissance à une nouvelle di-

1. Voir Geremie Barmé, « Graying of Chinese culture » in *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*, New York, Columbia University Press, 1999, p. 99-144.
2. Hou Hanru, « Towards an "Un-official Art": De-ideologicalisation of China's Contemporary Art in the 1990s », *Third Text*, n° 34, 1996, p. 37-52.
3. Gao Minglu, « Xiandaixing cuowei: dui zhongguo dangdai yishu xushi de fanxi » (Dislocation des modernités : réflexion sur les récits de l'art contemporain chinois), in Gao Minglu (éd.), *Meixue xushi yu chouxiang yishu*, Chengdu, Sichuan meishu chubanshe, 2007, p. 32-44.
4. Wu Hung, conversation avec l'auteur lors de l'inauguration d'un fonds d'archives et de la présentation d'un ouvrage par Asia Art Archive et le Musée d'art moderne de Hong Kong, 7 septembre 2010.
5. Gao Minglu (éd.), « *Wuming* »: *yigebeijuanwei de lishi* (Les Sans-nom : histoire d'une avant-garde auto-exilée), Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2006.
6. Voir Julia Andrews et Kuiyi Shen (éds.), *Blooming in the Shadows: Unofficial Chinese Art, 1974-1985*, New York, China Institute, 2011 ; Julia Andrews et Kuiyi Shen (éds.), *Light Before Dawn: Unofficial Chinese Art, 1974-1985*, Hong Kong, Asia Society, Hong Kong Center, 2013.
7. Voir Melissa Chiu et Zheng Shengtian (éds.), *Art and China's Revolution*, New York, Asia Society, en association avec Yale University Press, 2008 ; Wu Hung (éd.), *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York, Musée d'art moderne, 2010 ; Julia Andrews et Kuiyi Shen (éds.), *Art of Modern China*, Berkeley, University of California Press, 2012 ; Juliane Noth, « Landscapes of Exclusion: The No Name Group and the Multiple Modernities in Chinese Art in 1979 », in *Negotiating Difference: Chinese Contemporary Art in the Global Context*, Weimar, VDG, 2012, p. 49-62.
8. Réalisé par Joe Griffin, écrit par René Balcer, 2013, 24 minutes.
9. Aihe Wang (éd.), *Wuming (No Name) Painting Catalogue*, Hong Kong, The University of Hong Kong Press, 2009 ; Aihe Wang, « *Wuming*: An Underground Art Group during the Cultural Revolution », *Journal of Modern Chinese History*, vol. 3, n° 2, décembre 2009, p. 183-199.

mension de la subjectivité moderne, en affirmant des points de vue, des émotions, des sensations et des expériences réellement vécues et ressenties. En montrant des fleurs et des clairs de lune, il a créé en silence un moi moderne, remettant profondément en cause la programmation par l'État de sujets socialistes.

Faire le deuil du foyer brisé

Wuming était une réponse directe à l'élimination draconienne du foyer familial et à l'invasion de la sphère privée par l'État à travers l'expression d'expériences émotionnelles et subjectives aptes à résister à ce processus. De nombreux artistes *Wuming* ont peint la « maison » en prenant ses habitants comme sujet. Ces œuvres ne sont à mon sens pas tant des illustrations de maisons réelles que des réactions émotionnelles et morales aux conditions de vie de l'artiste, et des actions innovantes permettant de recréer un espace privé sur les ruines du foyer brisé. La diversité de classes et d'appartenances sociales du groupe fournit également une grande variété d'exemples, exposant l'étendue et l'ampleur de ces destructions dans les différentes strates de la société.

Mélodie nostalgique de Zhao Wenliang prend la maison du peintre, une simple chambre à louer, comme sujet principal (image 1). Cette petite pièce orientée vers le nord n'était jamais touchée par le moindre rayon de soleil. Zhao, qui était l'aîné du groupe et celui qui avait le plus de responsabilités, se montrait très prudent et n'a pas invité les plus jeunes peintres chez lui avant 1975. Je me souviens de la première fois où je suis entré chez lui avec d'autres jeunes peintres. De l'extérieur, toutes les ouvertures étaient recouvertes pour que personne ne puisse y jeter un coup d'œil. En entrant à l'intérieur, nous nous sommes retrouvés dans cette pièce sombre et humide où tenaient à peine un lit double et une table carrée. Un poêle, qui servait aussi de cuisinière, trônait au milieu de la chambre à côté d'un petit tabouret. Il suffisait qu'une personne s'y assoie pour qu'il n'y ait plus la place de circuler. Une petite ampoule accrochée au plafond par un fil diffusait une lumière jaune qui projetait de larges ombres mouvantes sur les murs. Et ces murs étaient couverts de peintures. D'autres toiles étaient posées sur la table carrée, le lit, les rebords de fenêtre et sur le sol. La bâtisse de près de 80 ans à l'époque, n'avait pas été réparée depuis plusieurs décennies et était pleine de fissures et de craquelures. J'ai vu Zhao ajouter avec précaution du charbon dans le poêle, et je n'avais jamais vu quelqu'un d'aussi méticuleux : ni poussière, ni vapeur, ni fumée ne devaient être émises, afin de ne pas abîmer les peintures. Pour les mêmes raisons, il refusait de faire sauter les légumes, préférant les faire blanchir, ce qui est plus qu'inhabituel pour un Chinois.

Zhao a emménagé ici lors de l'été 1966, au tout début de la Révolution culturelle. Il avait une grande famille : il était marié, avait deux filles, et ses parents avaient six enfants, trois fils et trois filles. Mais cet été-là, ses parents et l'une de ses sœurs ont été déportés dans leur village natal au nord-est, son père ayant été accusé d'être un « contre-révolutionnaire historique ». Sa femme vivait également dans le nord-est avec leurs filles, car ils n'avaient pas de permis de résidence (*hukou*) pour vivre dans la capitale. Vivant seul, il louait cette petite pièce. Son ami de toujours, Yang Yushu, se souvient qu'en recherchant une maison avec Zhao, ils avaient trouvé une chambre neuve et lumineuse dans une jolie petite cour où fleurissaient un prunier et des bégonias. Le propriétaire était en train de brûler la collection familiale de livres et de peintures avant l'arrivée des Gardes rouges, et il avait hâte de louer. Zhao a refusé pour préférer cette chambre sombre et décrépite,

juste pour sa localisation : au bout d'une rue, à côté d'un ensemble de vieilles maisons et de remises. Ses allées et venues pouvaient passer inaperçues et cela lui permettait d'échapper à la surveillance du comité de quartier lorsque ses amis artistes venaient lui rendre visite, et lorsqu'il sortait pour aller peindre ou rentrait tard. Zhao vivait là seul presque tout le temps. Nous n'avons jamais rencontré sa femme, tandis que sa plus jeune fille faisait parfois des apparitions temporaires. Sa mère est venue lui rendre visite avant d'emménager chez lui en 1979, jusqu'à sa mort en 1986. Cette maison, au bout du compte, était avant tout l'abri d'un homme seul dont la famille était brisée et qui a dû se réinventer un foyer. Lorsqu'il s'est installé, il a acheté quatre bols et des baguettes pour lui et ses trois vieux amis peintres. « Pour moi », se souvient-il, « la maison, c'était quatre peintres ; l'art avait remplacé ma famille »⁽¹⁰⁾

Zhao a peint *Mélodie nostalgique* en 1976, après avoir vécu plus de dix ans dans cette chambre. C'était une nuit d'hiver où la lune était presque pleine. Dans cette œuvre, le clair de lune blême illumine les contours des maisons et des personnages, les transformant en ombres inquiétantes. Illuminé par la lune, le ciel d'un bleu froid plonge les petits arbres et les branches dans un monde lunaire et glacial, contrastant avec la silhouette noire bien découpée de la maison. La partie supérieure du toit, en forme de corne brisée, ressemble à une créature blessée tandis que l'intérieur de la maison émet une lueur jaune et chaude. En cette nuit d'hiver froide et ventueuse, le peintre, le spectateur et les personnages de la toile recherchent avec envie la chaleur de ce foyer. Les peintres *Wuming* ont immédiatement reconnu la silhouette longue et fine de Zhao, et l'ombre violacée de sa fille laisse deviner ses vêtements rouges. Pour les spectateurs d'aujourd'hui, il peut tout simplement s'agir d'un enfant et d'un adulte. Quoi qu'il en soit, les deux ombres semblent captivées par la promesse d'un foyer, mais comme figées sous ce clair de lune de peur de casser ce beau rêve. Un chat noir, animal de la nuit, s'apprête à bondir pour briser la magie de cet instant suspendu.

La nostalgie du titre fait référence au désir de retrouver un foyer perdu, ou lointain, où le sang et la chair de deux générations peuvent se réchauffer mutuellement. Un autre titre, *Mélodie au clair de lune*, avait été envisagé précédemment en référence à la *Sonate au clair de lune* de Beethoven et à un court poème de Li Bai, l'un des plus célèbres poètes chinois, sur la nostalgie du foyer. Le poème se termine aussi par un moment d'engouement sous un clair de lune glacial où le poète est perdu dans le souvenir d'un foyer lointain. Comme s'il craignait que la peinture et le poème ne soient pas assez explicites, Zhao a changé son titre pour exprimer ouvertement le sous-entendu – *Mélodie nostalgique*. Peint à l'huile sur du papier cartonné gris, la toile n'a pas la texture épaisse que l'on trouve dans les peintures à l'huile classiques. Les touches lisses du pinceau ont déposé la peinture fine et soyeuse comme de l'encre, en laissant le papier l'absorber. La lune et les nuages blanchis, les fines branches au clair de lune, et la silhouette argentée des personnages, du chat et des maisons ne sont pas peintes ; le support est délibérément laissé vierge par endroit, parfois gratté avec un petit couteau à palette. Cette peinture à l'huile s'inscrit dans une tradition chinoise – par son sujet, son imagerie, son émotion et son esthétique – puisant dans une mémoire collective millénaire pour exprimer le désir de retrouver le foyer partagé par les hommes et les femmes de la Chine moderne. Elle donne à voir une vérité profonde à une époque où la plupart des familles urbaines étaient éclatées à cause de la révolution. Cette maison imaginaire

10. Zhao Wenliang, entretien avec Aihe Wang, 2006, Pékin.

est un refuge pour les âmes solitaires. En ce sens, cet hymne au foyer perdu était une protestation, et cette maison imaginaire était un substitut au véritable foyer détruit par la révolution.

Les foyers brisés de ces « classes noires » déportées en 1966 n'étaient que les prémices de la tempête qui s'approchait. En 1968, le mouvement migratoire massif qui a déchiré les familles urbaines « rouges » et « noires » a commencé, ainsi que toutes celles qui se trouvaient entre les deux. Les migrations se décomposaient de trois manières : le mouvement « vers les montagnes et les villages » qui a envoyé 17 millions de jeunes urbains à la campagne ; l'envoi de cadres gouvernementaux et d'intellectuels dans les écoles du 7 mai, les universités du 7 mai et au sein d'équipes médicales ; et le mouvement moins connu, mais tout aussi important, de relocalisation des industries vers le Troisième front en préparation de la guerre (1964-1980). De nombreuses familles n'ont été réunies qu'après 1979, et certaines ne se sont jamais retrouvées. Cet éclatement des familles s'est fait au nom de la modernisation et de la révolution. L'État a arraché des dizaines de millions d'individus à leur foyer, a coupé leurs liens familiaux, et les a envoyés vers des zones rurales pour être réformés et rééduqués par des travaux manuels ardu, une discipline militaire et une vie collective, pour devenir ce que Lei Feng a appelé les « rouages » de la machine révolutionnaire⁽¹¹⁾.

Cette vie collective, durant laquelle les familles étaient dispersées, a duré de 1968 à 1979. Mais la vision que Mao avait du collectivisme n'était pas une simple tactique temporaire de la Révolution culturelle, mais bien une stratégie nationale à long terme, initiée dix ans auparavant avec le Grand Bond en avant de 1958, pour parvenir à la modernité. Cela apparaît clairement dans une autre peinture de maison, *Vue sur la neige depuis l'immeuble de Fusuijing*, peint par Zheng Ziyang en 1976 et représentant une vue de la fenêtre de l'appartement de Zhang Wei, au centre de Pékin (image 2). Zhang Wei avait emménagé ici en 1966, après avoir habité dans la cour de son grand-père, pour retrouver sa mère et ses cinq sœurs. L'appartement se trouvait dans un grand bâtiment de style soviétique, au sein d'une résidence de trois immeubles en béton de neuf étages dont les formes simples et rectangulaires n'étaient pas sans rappeler certains éléments du modernisme de Le Corbusier. C'était un immeuble modèle du Grand Bond en avant, connu sous le nom de « Résidence commune » ou « Résidence communiste », l'une des premières expériences de vie collective dans les villes décidée par le Parti communiste lors du sixième plénum du huitième Comité central en 1958. Les principes ayant présidé à sa conception architecturale consistaient à casser les foyers individuels et à réorganiser l'espace pour imposer la vie en communauté. Des centaines de familles devaient vivre ensemble et manger dans une cantine commune au rez-de-chaussée, aucune cuisine individuelle n'était donc prévue. Selon l'un de ses architectes, les appartements de deux pièces étaient conçus pour les couples, sans espace pour les enfants, ces derniers étant logés dans les jardins d'enfants de l'immeuble avant d'entrer en internat au début de leur scolarité⁽¹²⁾.

L'échec du Grand Bond en avant et la famine qui a suivi ont mis fin à l'expérience des communes urbaines, mais la Résidence communiste a continué à laisser son empreinte sur la vie de famille durant les déplacements de population de la Révolution culturelle. La mère de Zhang Wei, comme d'autres résidents, a fini par faire la cuisine avec son propre poêle, dans le couloir, alors que ses enfants étaient répartis dans différentes provinces où ils dormaient dans des dortoirs et mangeaient dans des cantines. À l'époque où la toile a été peinte, Zhang Wei était rentré à Pékin à cause d'une blessure. La peinture représente la vue de la fenêtre de son appartement, avec la rambarde du balcon au premier plan et le haut mur de béton de l'immeuble

voisin, à droite, strié par les fenêtres rectangulaires identiques de chambres rectangulaires identiques. Le bâtiment fait figure de monument à la modernité voulue par le Grand Bond en avant, contrastant avec les petites maisons résidentielles en bas. Au loin, niché dans le coin supérieur gauche de la composition, un autre bloc d'immeubles modernes en béton fixe de son regard le peintre et le spectateur. Entre les deux, des maisons traditionnelles avec une cour contrastent avec le béton nu et les pièces rectangulaires de la Résidence communiste. Un enfant vêtu de rouge, marchant avec l'un de ses parents dans l'étroite allée traditionnelle, apporte la seule touche de couleur dans un monde de béton et de neige. La tension entre le projet utopique de modernité et les maisons traditionnelles est palpable dans cette vue, même si les deux types de foyers ont connu cette réalité, ici dissimulée, des familles brisées et des liens de sang rompus vécue par les familles urbaines.

Amour et haine de classe – la manipulation des âmes

En éloignant les personnes de leur foyer et en coupant leurs liens familiaux, l'État a cherché à faire de l'individu dépouillé un sujet socialiste. Pour ce faire, l'État a aussi tenté de pénétrer le domaine privé des individus pour les dépouiller de leurs pensées et sentiments intimes et pour programmer leur conscience et leurs émotions. La Révolution culturelle n'a eu de cesse de s'affirmer comme « une grande révolution jusqu'au tréfonds de l'âme » et l'appel de Mao en 1967 à « lutter contre le privé et critiquer le révisionnisme » est devenu le principe cardinal de la révolution. Tout le monde devait « lutter sans relâche contre l'esquisse même d'une pensée privée » et faire son autocritique en public⁽¹³⁾. La famille avait non seulement perdu sa fonction protectrice, mais elle est aussi devenue le théâtre du jugement public des consciences. Jamais auparavant l'esprit, le cœur et l'âme des Hommes n'avaient été soumis à une surveillance si étroite. Beaucoup se sont incriminés à travers leurs confessions, et les journaux intimes sont devenus les principales pièces à conviction des crimes de pensée. L'accusation et l'exécution de Yu Luoke, par exemple, se sont faites sur la base de son journal, et non de ses travaux publiés. Dans le groupe *Wuming*, Zhao Wenliang a arrêté de tenir un journal intime pendant de nombreuses années, de peur des accusations, et Yang Yushu était réticent à mettre quoi que ce soit par écrit. Beaucoup d'artistes *Wuming* ont rédigé des rapports de pensée ou des confessions.

L'objectif ultime d'une telle « manipulation de l'âme » était de couper le lien ultime et originel qui unit un enfant à ses parents et de le remplacer par l'amour, la haine et la conscience de classe. Pour les familles appartenant aux cinq, sept ou neuf catégories noires, les enfants devaient dénoncer et

11. Lei Feng était un soldat ordinaire érigé en modèle national de bon élève et de bon soldat de Mao, à travers plusieurs mouvements « apprendre par l'exemple de Lei Feng » lancés par Mao lui-même. Il aurait écrit dans son journal « je voudrais être à jamais un rouage » dans la machine communiste révolutionnaire. Ce désir de faire corps avec la révolution est devenu le symbole de l'esprit national. Voir *Lei Feng riji quanwen* (Journal complet de Lei Feng), entrée du 17 avril 1962, Baiduwenku, <http://wenku.baidu.com/view/444187176edb61aff001f7d.html> (consulté le 6 mai 2014).

12. Voir « "Gongshedalou" wangshi » (Souvenirs du "Manoir commun"), Qianlongwang (Qianlong.com), <http://beijing.qianlong.com/3825/2009/03/10/118@4899525.htm> (consulté le 18 mars 2013).

13. Ici, le mot privé (*si*) désigne tout ce qui concerne l'intimité ou la vie de famille. Mao a lancé cet appel « *yao dou si pi xiu* » dans le *Quotidien du Peuple* du 25 septembre 1967. Dix jours plus tard, l'éditorial du même journal était titré « Dou si pi xiu shi wuchan jieji wenhua da geming de genben fangzhen » (La lutte contre le privé et la critique du révisionnisme constituent le principe fondamental de la Révolution culturelle prolétarienne).

incriminer leurs parents et « couper à jamais tous les liens ». Certains sont allés jusqu'à battre leurs parents en public afin de montrer leur détermination et se faire accepter en tant qu'« enfant pouvant être éduqué pour devenir bon » ou simplement pour sauver leur peau. On trouve des exemples de ce type à la ville comme à la campagne, aussi bien dans des familles de hauts cadres que dans des familles de paysans. Le futur réalisateur Chen Kaige a dénoncé son propre père⁽¹⁴⁾ ; la fille du secrétaire limogé de Mao a refusé de reconnaître son propre père entre 1958 et 1979⁽¹⁵⁾ ; un fils de paysan a dénoncé son père, propriétaire terrien, et coupé toutes relations avec lui ; et une jeune femme a participé au passage à tabac et à l'assassinat de son propre grand-père⁽¹⁶⁾. La séparation physique des parents et grands-parents issus des mauvaises classes n'était jamais suffisante ; l'éducation de classe et la réforme de la pensée s'inscrivaient dans un processus continu de réforme de l'âme qui durait toute la vie. Les confessions censées « venir du fond du cœur », les rapports et les autocritiques, étaient des activités ordinaires et fréquentes. Toutes les familles ordinaires ont connu l'éclatement des foyers et la réforme de l'âme, que ce soit à l'intérieur de la Résidence communiste ou dans les maisons traditionnelles. *Foyer* d'Aihe Wang a été peint dans l'une de ces maisons, où elle est née et où elle a grandi (image 3). C'était une petite cour traditionnelle entourée de chambres sur les quatre côtés, partagée par deux familles. Ses parents y ont emménagé en 1951, lorsque sa mère a été nommée directrice de la pharmacie dans l'hôpital de l'Union à côté, et ils y ont élevé cinq enfants, dans deux chambres et une cuisine. Lorsqu'elle a peint *Foyer* en 1973, c'était une maison vide comme tant d'autres. Ses parents avaient été envoyés dans deux provinces différentes, le frère cadet était parti dans une autre province sur le Troisième front industriel et l'aîné vivait dans l'usine où il travaillait pour poursuivre la révolution. Lorsque son père est revenu, il a pris les deux plus jeunes frères pour vivre avec lui dans le dortoir de l'université. Aihe Wang a été assignée dans une usine de plastique, vivant souvent seule dans cette maison vide.

Aujourd'hui, je vois cette peinture comme la destruction de la famille et le paysage émotionnel dévasté du peintre. Cette scène représente la vue qu'elle contemplait chaque jour de la fenêtre de sa chambre. La maison tombe littéralement en ruines (l'aile opposée à la chambre devait s'écrouler dans un séisme trois ans plus tard). Une cheminée en argile au-dessus de la salle de bain à moitié délabrée, sur la droite, semble sur le point de s'écrouler, et certaines vitres de l'allée centrale et de la cuisine commune, à gauche, sont cassées. L'obscurité de la pièce rappelle que le poêle éteint n'a pas servi à cuisiner de repas pour sept depuis bien longtemps. L'arbre de la cour voisine, qui fleurit au printemps et offre de l'ombre pour les après-midi d'été n'apporte plus aucune protection. Au second plan, on peut distinguer les briques rouges de ce qui était le couvent de Sainte Marie, saccagé il y a cinq ans tandis que les nonnes étaient battues et expulsées. Dans le coin gauche, on aperçoit un puits de lumière pour une pièce aveugle et un bâton de bois gris, sur un support triangulaire, penché vers l'extérieur du cadre. Autrefois, c'était une structure que le père du peintre avait construite pour y poser trois miroirs – des miroirs pour les nouveaux mariés où étaient imprimés en rouge les instructions du président Mao – afin de refléter la lumière dans la chambre sud, sombre et humide. Le vent avait renversé les miroirs qui s'étaient brisés, la structure était tombée et son père était parti. Il n'y avait plus grand-chose dans cette maison, qui n'avait plus grand-chose d'une « maison ».

Pourtant, une analyse visuelle offre une approche différente de l'expression vivante de l'expérience intime de l'artiste à travers la couleur, la composition

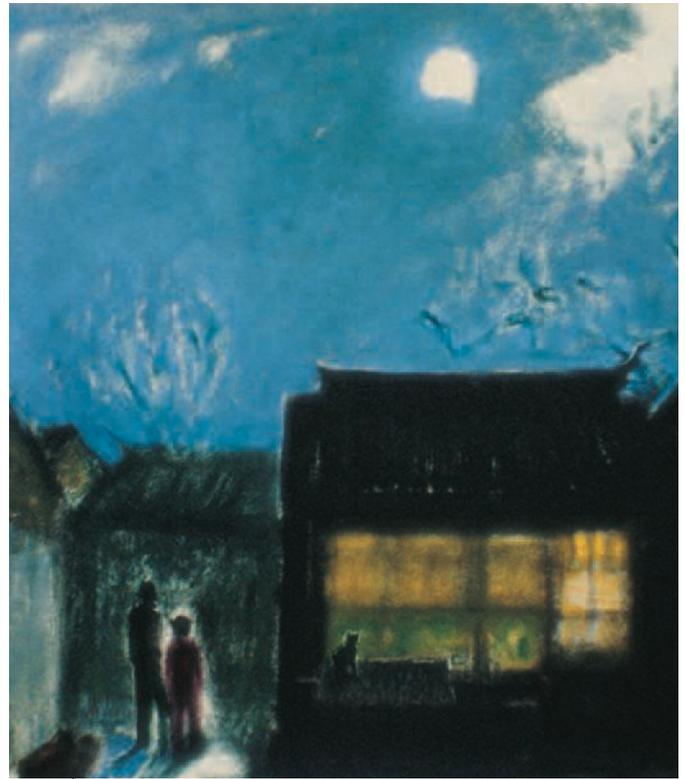


Image 1 – Melody of Homesickness (Mélodie nostalgique), Zhao Wenliang, 1977, 39,2 cm x 36 cm, huile sur papier.

© Zhao Wenliang

et le travail du pinceau. La toiture en tuile, au centre de la toile, est rendue par des petites touches vives qui créent un mouvement d'ondulation et fragmentent le fond blanc, qui scintille comme la neige ou la lumière. Les blocs noirs massifs et oppressants figurant l'intérieur contrastent avec ces petites ondulations. Des touches brillantes de violet, dispersées çà et là, unifient la toile dans une tonalité froide tout en formant un contraste saisissant avec le noir et l'orange. Derrière la cour, les branches décharnées s'élèvent vers le ciel comme des bras et des mains tendus animés par une touche dynamique. La maison est à la fois un sujet et un moyen pour exprimer une expérience intime qui fluctue entre l'exubérance, l'agitation et l'anxiété, le désir de retrouver un printemps tardif ou de s'évader de ce *Foyer* – qui n'est plus un refuge stable et chaleureux, mais une remise froide et délabrée.

Le souvenir le plus puissant que ce *Foyer* m'évoque aujourd'hui n'est pas celui de son état délabré ou du froid physique qui y régnait, mais plutôt d'un état psychologique glacial. En forçant le regard à cesser de bouger avec les mouvements du pinceau et à se poser sur les fenêtres, on peut y voir des yeux sombres qui fixent le spectateur de leurs orbites vides. Je me souviens d'une jeune fille passant de longues heures seule dans cette pièce froide, essayant de coucher sur le papier les mots les plus froids pour dénoncer ses parents envoyés loin d'elle. Après avoir été assignée dans l'usine de plastique en 1971, le chef de la Ligue de la jeunesse communiste du Bureau politique de l'usine lui proposait régulièrement des entretiens « à cœur

14. Chen Kaige, *Wo de qingchun huiyilu: Chen Kaige zizhuan diyibu* (Mémoire de jeunesse : autobiographie de Chen Kaige, partie 1), Pékin, Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2009, p. 63-64.

15. Carma Hinton et al. (éds.), *Soleil de l'aube (Ba jiu dian zhong de taiyang)*, enregistrement vidéo, Brookline, MA, Long Bow Group, 2005, 117 minutes.

16. Sue Williams et al. (éds.), *China: A Century of Revolution*, enregistrement vidéo (version plein écran), 3 disques, [S.l.] Zeitgeist, 2007, 360 minutes, disque 2.



Image 2 – *Winter Viewing from Fusuijing Building* (Vue sur la neige depuis l'immeuble de Fusuijing), Zheng Ziyuan, 1976, 30 cm x 38 cm, huile sur papier. © Zheng Ziyuan



Image 3 – *Home (Foyer)*, Aihe Wang, 1973, 19,6 cm x 27 cm, huile sur papier. © Aihe Wang

ouvert ». « En tant que fille d'une mère droitière et d'un intellectuel "réactionnaire", tu dois te démarquer clairement de la classe de tes parents. Pour devenir "une enfant pouvant être éduquée pour devenir bonne", tu dois tenir le journal de tes pensées tous les mois pour dénoncer tes parents et montrer à quel point tu as progressé grâce à la rééducation par la classe laborieuse ». Ainsi, dans sa chambre vide, elle a dû trouver la force de condamner ses parents tout en luttant contre le manque et la tristesse qu'elle éprouvait loin de sa grande famille. Ce n'est que durant la Révolution culturelle qu'elle a appris que sa mère était « droitière », et elle n'avait aucune idée de ce qu'elle pouvait bien avoir dit ou fait de mal. Tout ce qu'elle savait, c'était que sa mère était la personne la plus travailleuse qu'elle ait jamais connue et qu'elle soutenait complètement le Parti, qu'elle lisait le journal tous les jours et qu'elle essayait de faire et de dire ce qui convenait. Les rapports que la jeune femme a pu écrire n'étaient pas à la hauteur. Finalement, elle a recopié le rapport que son grand frère avait écrit pour son usine, avec tous les mots attendus, et rendu son exemplaire.

Réciproquement, les parents devaient aussi mettre la révolution et la conscience de classe avant les liens familiaux qui les unissaient à leurs en-

fants. Liu Shi ne s'est jamais senti très proche de son foyer ou de ses parents. Ses parents étaient des intellectuels révolutionnaires qui avaient rejoint le Parti lorsqu'ils étudiaient à l'université dans les années 1940. Sa mère était une travailleuse modèle, « porteuse de drapeau rouge », responsable de l'éducation dans un lycée de garçons d'élite. Parce que l'allaitement était considéré comme une affaire privée (*sishi*) qui devait être sacrifiée pour le bien public des projets d'État, elle n'a jamais allaité son fils (cette priorité était partagée par toute une génération de mères qui ont édifié le socialisme). Dévouée à son travail, elle a envoyé le petit Liu Shi âgé de trois mois en pension dans plusieurs crèches, avant de le confier à ses grands-parents jusqu'à la Révolution culturelle. Il a ensuite emménagé dans le foyer parental vide, dans un grand complexe immobilier du ministère, lorsque sa mère a été envoyée dans un camp de travail et son père dans une école des cadres du 7 mai, emportant avec lui ses deux premiers enfants. Il a vécu ainsi avec d'autres garçons trois années de liberté sans supervision parentale à grimper aux arbres et sur le toit, explorer les abris anti-aériens, élever ou tourmenter toutes sortes d'animaux et d'insectes, mangés des abeilles et des champignons sauvages, planter des haricots et des melons et utiliser ses propres excréments comme engrais. La liberté a pris fin le jour où on lui a assigné un travail à 16 ans.

Dès la première année de travail dans un restaurant, il est devenu une source de problèmes aux yeux du secrétaire du Parti, qui incarnait à la fois l'autorité politique et paternelle. Liu Shi a été blâmé à plusieurs reprises pour ses « pensées bourgeoises » dans des réunions publiques et il a été forcé d'écrire plusieurs autocritiques. Plus tard, il se souvient de ses divers « crimes » :

J'e voulais aller creuser un abri anti-aérien avec mes camarades, mais ils ne m'ont pas laissé, alors j'ai fait les quatre cent coups. J'ai jeté le chat blanc du chef dans le tas de charbon pour le salir... Dans le couloir sombre du dortoir, j'ai accroché un manteau et deux chaussures derrière la porte de la secrétaire de la Ligue des jeunes communistes, puis j'ai crié « téléphone » ; elle est sortie, a allumé la lumière, et elle a crié devant le « fantôme » avant de fondre en larmes... On m'a demandé de tuer un poulet, mais je n'ai pas pu ; j'ai essayé une fois, mais la pauvre bête a fini par sauter partout avec la moitié de sa tête décrochée. Alors je me suis caché dans le cellier et j'ai fait une sieste sur des sacs de farine. Dans mon sommeil, j'ai roulé et laissé tombé ma jambe dans un pot de pâte de sésame... On m'a demandé d'aller chercher une cuve, mais je m'amusais tellement avec le tricycle, en roulant sur les roues arrière, que j'ai oublié la cuve à l'arrière, qui est tombée et s'est cassée. Bien que ma grand-mère ait payé cinq yuans pour la cuve, j'ai été critiqué pour « destruction des moyens de production »¹⁷

Et la liste continue. Les critiques publiques ont duré deux mois entiers et sa lettre de repentance n'a pas suffi. Une fois, pendant une « session de lutte » contre un violeur, Liu Shi a dû se tenir à côté du criminel pendant toute la réunion. Pour ses nombreuses fautes et erreurs, il a été puni en se voyant confier des tâches de plus en plus ingrates – il est passé de cuisinier à plongeur, puis gardien de nuit, vendeur de glaces à la sauvette et enfin préparateur de pâte la nuit.

Pour un jeune à problèmes comme Liu Shi, les parents devaient eux aussi

17. Liu Shi, entretien avec Aihe Wang, 6 avril 2006, Pékin.

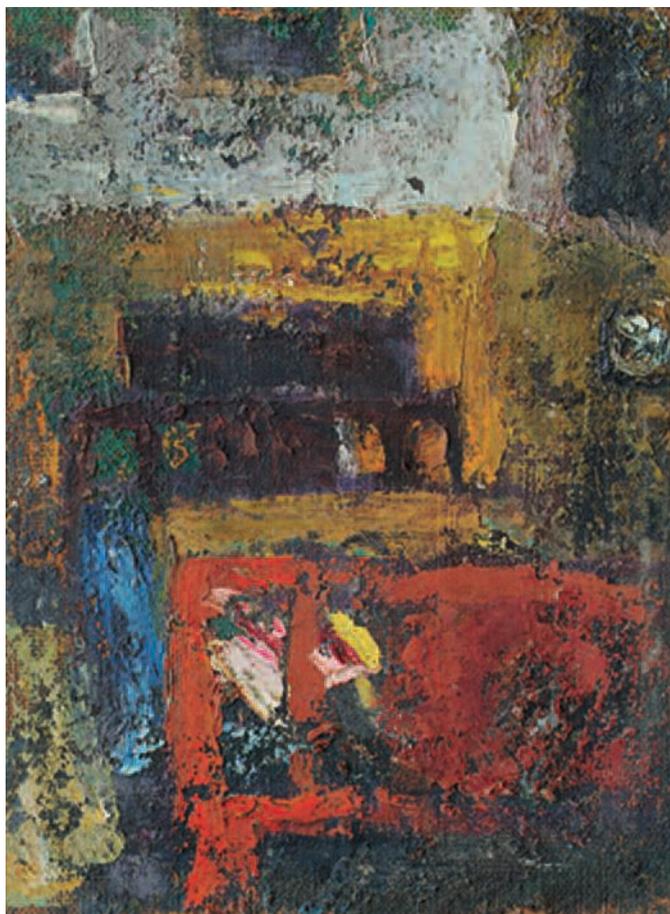


Image 4 – Single Bed (Lit simple), Liu Shi, 1977-1979,
dimensions inconnues, huile sur panneau de fibre de bois.
© Liu Shi

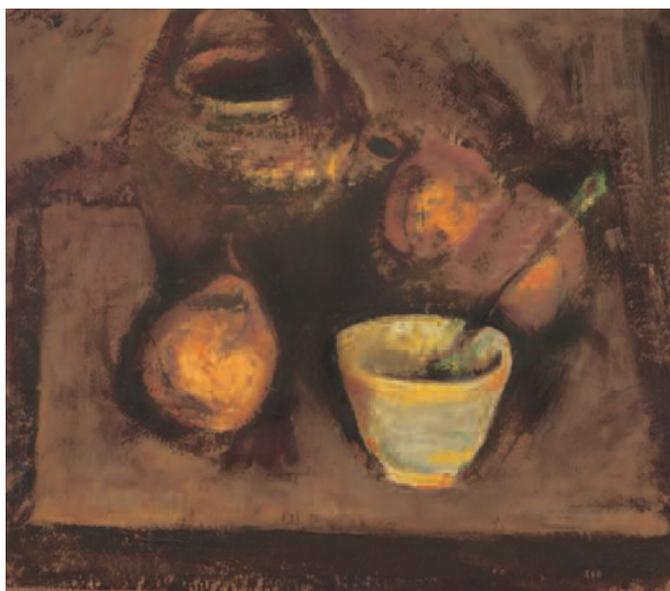


Image 5 – Medecine (Herbes médicinales), Aihe Wang,
1978, 41,5 cm × 45,5 cm, huile sur papier cartonné.
© Aihe Wang

se démarquer et dénoncer leur enfant, conformément au slogan « tout pour le collectif, rien de personnel/privé ». Le père de Liu Shi, de retour d'une école du 7 mai, a dénoncé les pensées « bourgeoises » de son fils à son

unité de travail. Il a confisqué le livre qu'il lisait en secret – *Esthétique*, d'un philosophe chinois contemporain marxiste, Zhu Guangqian – et l'a envoyé à son unité de travail. Cela a donné lieu pour Liu Shi à de nombreuses autres réunions de critiques pour lecture de « pornographie », car pour les masses, tout ce qui sortait de la norme relevait de la pornographie. Chez lui, son père l'a puni, lui interdisant de voir ses amis peintres – des fréquentations douteuses – et le forçant à lire les discours de Mao lors de la Conférence sur l'art et la littérature de Yan'an. Confronté à un tel contrôle de la pensée, à son travail et à la maison, Liu Shi a résisté de manière frontale, faisant preuve d'une grande répartie et provoquant le secrétaire du Parti par son audace. Le conflit a duré pendant des années jusqu'à ce que les deux finissent dans un hôpital : la tension du secrétaire du Parti a crevé le plafond, et Liu a été rendu responsable de son mauvais état de santé et de la « perturbation du fonctionnement normal du Parti », tandis qu'en 1977, il a lui-même été admis dans un hôpital spécialisé dans les maladies infectieuses pour une hépatite aiguë⁽¹⁸⁾

Liu Shi a peint *Lit simple* après son hospitalisation, alors qu'il rentrait au « foyer parental » (image 4). En prenant son lit comme sujet, le jeune artiste de 22 ans a dépeint un espace intime et protégé des intrusions du Parti et de son père. La toile décrit un abri que le peintre s'est construit à travers l'art. En montrant ce petit coin qu'il s'est approprié dans une pièce qui ne lui appartient pas, cette peinture n'est pas vraiment une représentation des conditions de vie à la fin des années 1970, dans la mesure où elle est dépouillée de détails réalistes et narratifs. Le lit, à peine identifiable, n'est visible qu'à travers la tête de lit rouge et le pied de lit marron, et il semble dépourvu de literie. Une telle anti-représentation a valeur de déclaration, de démonstration puissante de la subjectivité individuelle par l'affirmation du pouvoir de création de l'artiste. Le contraste entre les aplats rectangulaires de jaune et de bleu, de blanc et de noir, et de rouge et de vert profond n'évoque que trop l'idée de révolte. La peinture et l'acte de peindre ont remplacé les objets, l'espace et les images. Liu a étalé la peinture sur le panneau avec un couteau à palette, comme un ouvrier enduit un mur. Il s'agit bien d'un mur que l'artiste s'est bâti pour protéger ce monde intérieur spirituel qui est son seul refuge. Les rectangles noirs représentent des peintures à l'huile accrochées aux murs ou posées au pied du lit. Ce sont les œuvres de l'artiste, et les seuls autres objets identifiables mis à part le lit. Sur le lit, au plus près du spectateur, le carré blanc laisse deviner un livre et l'objet sphérique qui plane au-dessus du lit une lampe de chevet. Ce monde intérieur est bâti à partir de l'art et de la littérature, c'est un monde spirituel fondé sur la peinture et la lecture en tant qu'actes définissant la subjectivité de l'être du peintre.

Refuge pour le corps et l'âme

En brisant les familles et en manipulant les âmes, la révolution a également affecté le corps humain. Si les individus étaient supposés devenir les « rouages de la machine révolutionnaire », leurs corps étaient la « force productive » de cette machine. Censé dévouer sa vie entière à la révolution, l'individu devait ignorer la souffrance physique. L'enseignement du président Mao selon lequel il faut « d'abord ne plus craindre les épreuves, puis ne plus craindre la mort » était la formule magique pour dépasser les limites physiques du corps. Dans ce contexte, les artistes *Wuming* ont aussi peint des intérieurs de maison comme un espace dans lequel le corps, assujéti par la machine, peut survivre et se ressourcer.

18. Liu Shi, entretien avec Aihe Wang, 6 avril 2006, Pékin.



Image 6 – *Peach Blossoms and Small Bowl* (Fleurs de pêcher et petite tasse), Yang Yushu, 1973, 46,5 cm × 53,5 cm, huile sur toile, montée sur du contre-plaqué trois plis. © Yang Yushu



Image 7 – *Lingering Glow on the Hinggan Ridge* (Lueur persistante sur la chaîne montagneuse de Hinggan), Zheng Zigan, 1979, 19 cm × 27,5 cm, huile sur papier. © Zheng Zigan

Herbes médicinales d'Aihe Wang traite du corps meurtri par l'industrialisation, caché dans un coin pour mieux lutter afin de survivre et se ressourcer (image 5). Tout comme la reproduction des espèces, en quête des derniers espaces d'intimité, la réparation du corps, qui est un autre type de reproduction – la « reproduction de la force productive » en termes marxistes – doit également trouver un abri. Le peintre a été malade durant les 12 années où elle a travaillé dans une usine de plastique. La dégradation débilite de son état de santé a épuisé toutes les ressources des hôpitaux modernes, ne laissant en dernier recours que la sagesse traditionnelle des herbes médicinales. Pendant des années, elle a bu quotidiennement trois bols d'un liquide marron, l'herbe médicinale bouillie dans la théière en argile noire représentée au second plan. Fixant cette théière qui était sa compagne de tous les jours, le peintre contemplait son corps qui, comme la théière, se saturait de ce liquide amer. Ignorante des ravages de la pollution industrielle et des dommages qu'elle occasionne sur le corps, elle souffrait sans en connaître la cause. Aujourd'hui, mieux informée, je comprends ce qu'il s'est

passé dans ce corps de jeune femme rattrapé par une industrialisation typique de ce que Marx appelait « l'accumulation primitive », et je peux trouver les mots pour exprimer l'expérience qui transparaît à travers la théière¹⁹.

L'usine de plastique était l'une des nombreuses « communes populaires urbaines » fondées durant le Grand Bond en avant pour faire des femmes au foyer une « force productive » pour l'industrialisation. Elle servait à fabriquer deux sortes de produits : des sacs en plastique pour les engrais chimiques de la révolution verte, et les couvertures rouges du Petit livre de Mao – la « bombe atomique spirituelle » – pour la révolution rouge. Aihe Wang fabriquait les couvertures rouges. Elle dirigeait la machine en appuyant d'un pied sur le lourd moule de métal tout en contrôlant la température avec l'autre pied. Tandis que les pieds faisaient marcher la presse, les mains assemblaient la couverture, insérant les morceaux de plastique pré-découpés d'une main et retirant la couverture pressée de l'autre. Ces opérations, qui nécessitaient de pouvoir bouger les mains et les pieds de manière séparée, mais coordonnée, ont été apprises à force de répétitions et au prix de quelques brûlures sur le moule grésillant. Chaque travailleur répétait ces gestes près de 3 000 fois durant les huit heures quotidiennes de travail, et 400 ouvriers, principalement des femmes, se relayaient en permanence, chaque équipe passant une semaine à travailler le matin, une autre à travailler l'après-midi et une troisième la nuit. Les machines fonctionnaient nuit et jour tandis que les corps se relayaient pour les faire fonctionner, devenant littéralement des rouages vissés à la machine. Pour rattraper les heures de sommeil perdues, Aihe Wang a cessé de manger durant les pauses, mais lorsqu'elle cessait de manger, ses mains tremblaient et elle avait du mal à respirer à cause des fumées, comme un poisson hors de son bocal. Les machines faisaient « bim, bam, boum » tandis que les corps voulaient « dormir, manger, respirer » ; c'était le lot quotidien.

Remarquée pour la qualité de ses dessins durant les travaux de propagande, elle a été par la suite transférée à l'atelier d'imprimerie, où les ouvrières circulaient autour d'un grand rectangle constitué de longues tables, portant chacun un écran correspondant à une couleur pour imprimer les uns après les autres les feuilles de plastique disposées sur les tables. Une ouvrière ramassait les feuilles imprimées tandis qu'une autre étendait les feuilles vierges. Les écrans, les corps et le plastique formaient un cycle sans fin. La peinture séchait instantanément par l'évaporation du chlorobenzène et du diméthylbenzène liquides qui dégageaient des vapeurs enivrantes et toxiques. Les jeunes femmes s'empressaient autour de la table, mais souffraient vite de fièvre et de tachycardie. Les femmes plus âgées remplaçaient les jeunes et n'avaient que peu de fièvre et un rythme cardiaque irrégulier, ce qui était insuffisant pour bénéficier d'un arrêt maladie. Responsable des motifs imprimés, Aihe Wang se rendait régulièrement à l'atelier pour vérifier les couleurs et réparer les écrans. La pâte colorée pouvait teindre la peau aussi sûrement que le plastique, c'est pourquoi les ouvrières se lavaient les mains au chlorobenzène liquide. Les vapeurs leur montaient au nez et les étourdisaient. Aihe Wang, comme les autres, est tombée malade. Après un mois d'arrêt maladie, ses analyses sanguines revenaient à la normale et elle retournait travailler. Après plusieurs séries de congés et de rétablissements, les montées de température se sont transformées en une fièvre modérée chronique qui la possédait comme un démon. Elle commençait à ressembler aux ouvrières les plus âgées ; le visage bouffi et les pieds enflés, elle travaillait

19. Pour un récit plus complet, voir Aihe Wang, « Hehuan shu » (Arbre à soie), in Aihe Wang (éd.), *Wuming (No Name) Painting Catalogue*, Hong Kong, The University of Hong Kong Press, 2009, vol. 7, p. 11-14.

avec un corps en dysfonctionnement oscillant entre les vapeurs viciées de l'usine et l'atmosphère étouffante de l'hôpital.

C'est durant l'une de ces journées où elle était comme possédée, qu'elle a peint *Herbes médicinales* dans la pièce qui servait à la fois à cuisiner, manger et dormir pour la grande famille. Elle a disposé la théière et la tasse sur un tabouret, puis elle a ajouté des poires pour faire une nature morte. Les objets et la peinture forment un espace privé dans une pièce commune, dans la mesure où personne ne pouvait partager la souffrance du corps ou goûter le médicament. La composition dégage une impression de douceur comme si les objets se blottissaient les uns contre les autres pour se réchauffer. Au centre, la théière noire laisse deviner le feu utilisé pour faire bouillir la préparation dans le foyer qui chauffe la pièce. Les tons chauds et rouges qui dominent la toile viennent renforcer l'idée du foyer – un poêle brûlant sur lequel est posée une soupe qui crépite et une famille assise autour de la table. Mais ce foyer chaleureux se soustrait au regard, inaccessible et invisible dans ce coin solitaire de maladie et d'isolement. Dans cet espace privé, une personne seule se bat pour survivre, une lutte pour laquelle personne ne peut l'aider. Contrairement à la plupart des toiles de la fin des années 1970 du peintre et du groupe, qui expérimentaient avec les contrastes de couleurs et les changements subtils de tonalité en *plein air*⁽²⁰⁾, *Herbes médicinales* adopte un brun rougeâtre harmonieux qui unifie l'ensemble de la peinture, ne laissant pas même un seul trait de couleur froide pour l'interrompre. Elle rejette ainsi la palette de couleurs impressionniste pour revenir à l'obscurité d'un Rembrandt. Même les fruits ont l'air d'avoir 400 ans. Au lieu de symboliser la vie, la fraîcheur et la jeunesse, comme les fruits juteux et les joues rosées de Renoir, ces fruits ont été privés de leur jeunesse féminine pour devenir une sorte de remède ancestral. Le peintre est absorbé ici par la lutte séculaire consistant à perpétuer la vie dans un environnement hostile, à travers la nourriture et la boisson, dans un intérieur sombre tel que les affectionnaient les maîtres néerlandais. Cet aspect profondément primitif ne pouvait s'exprimer à travers la lumière et la couleur en *plein air*.

En dépit de ce choix de tonalités plutôt daté, le peintre n'en affirme pas moins sa présence en tant qu'artiste moderne, rompant avec l'illusionnisme et la représentation et affirmant la primauté de l'acte de peindre et le rôle actif du peintre. L'espace restreint et confiné est saturé de complexité. Il oscille entre deux et trois dimensions ; l'angle de vue relativement bas de la théière et de la tasse suggère une configuration tridimensionnelle tandis que l'inclinaison brusque du tabouret aplatit la composition en deux dimensions. Comme dans les natures mortes de Cézanne, les perspectives multiples déstabilisent la position fixe du peintre et du spectateur en introduisant du mouvement. La lourdeur du touché, l'épaisseur de la peinture et la largeur des contours rendent évidente la facture de la peinture qui alterne les grands coups de pinceau avec des petites touches fines. Une lumière dorée caresse les objets comme une touche magique d'espoir, transformant les produits abîmés et périssables en êtres métalliques résistants. La tasse blanche intensifie cet effet, en recevant et reflétant la lumière sur les objets qui l'entourent, irradiant ainsi ce sentiment d'espoir. Exceptionnellement harmonieuse et unifiée en termes de couleur, cette toile incarne la tension esthétique entre modernisme et traditionalisme, tout comme l'individu moderne émergent reste engagé dans une lutte ancienne pour la survie dans l'espace forgé par l'artiste entre la souffrance interne du corps et l'espace du corps dans la famille.

Cet abri imaginaire dans un espace intérieur d'intimité ressource non seulement le corps meurtri par le travail de l'industrialisation, mais aussi le cœur et l'âme de la personne – son monde intérieur d'émotion et d'inti-

mité – contre la programmation du sujet socialiste par l'État. *Fleurs de pêcher et petite tasse* est une scène d'intérieur peinte en 1973 par Yang Yushu (image 6). Pour bien comprendre cette toile, il faut savoir que la maison de l'artiste a été détruite après une série de campagnes de masse de Mao. Le père de Yang était le fils d'un paysan ordinaire devenu directeur d'une école primaire. Il s'est joint au Kuomintang, à l'époque au pouvoir, et a été secrétaire du parti au niveau du district, ce qui l'a condamné lui et sa famille. Durant le siège communiste de Pékin en 1949, les parents de Yang ont dû fuir et changer régulièrement de maison dans différents quartiers de la ville. Malgré ces précautions, son père a disparu pendant la Campagne de suppression des contre-révolutionnaires de 1950. Un jour après l'école, en 1955, sa grand-mère l'a pris dans ses bras et a crié « ton père a été exécuté ». N'ayant que quelques souvenirs épars de son père, l'enfant âgé d'à peine neuf ans s'est inventé une histoire qui ressemble à un film révolutionnaire : « Il n'est pas possible que MON père soit un homme mauvais ; il a dû être envoyé en mission secrète pour espionner Taiwan, et le gouvernement fait croire qu'il a été exécuté ». Après en avoir décidé ainsi, le jeune garçon s'est mis à rêver de devenir marin ou athlète. Sa mère a été étiquetée droitière en 1957, et la même année, à l'âge de 13 ans, il s'est battu avec deux garçons plus vieux que lui. Trois ans plus tard, la bagarre a été qualifiée de « vengeance de classe » et il a été envoyé dans un camp de travail pendant deux ans, où il a découpé de la pierre dans une carrière avec des prisonniers politiques plus âgés. Son dernier abri a été détruit en 1966 ; les Gardes rouges l'ont battu, lui et sa mère, et pillé sa maison, puis sa famille a été déportée dans son village d'origine. Heureusement, Yang venait d'être assigné à l'Usine populaire de machines de Pékin, ce qui lui a permis d'éviter le départ à la campagne. Il travaillait dans l'usine et vivait dans un dortoir collectif six jours par semaine, et le septième jour, il retrouvait ses amis pour peindre ou parfois se rendait au village pour retrouver son foyer brisé, purgé, saccagé et exilé dans une maison de terre sous la surveillance des paysans locaux.

Yang Yushu a peint cette scène en rendant visite à Zhao Wenliang un matin après le travail. Les fleurs de pêcher symbolisent le printemps, tandis que la surface de la table recouverte de blanc évoque l'hiver. La petite tasse est celle d'un enfant ; les crayons et le carnet renforcent sa présence, et l'espace courbé – créé par le dessin de la table et les arches décrites par les branches – caresse l'enfant invisible. Presque entièrement dépourvue d'ombre, la toile est baignée d'une lumière qui éclate les objets tout en les unissant. Comme les rayons de lumière, le tracé souple fragmente la solidité des objets, adoucissant le vernis lisse du vase, cassant le bord de la table, aplatissant l'espace, fracturant la tasse, jusqu'à ce que tous les objets se retrouvent dans un même état d'affaiblissement, mettant en lumière la délicatesse et la fragilité extrême des pétales et des boutons des fleurs de pêcher. Cet abri imaginaire, qui existe dans le monde intérieur du peintre, est un espace dans lequel il est possible de préserver ses émotions, ses sensations et son humanité fondamentale en attendant l'arrivée du printemps.

Instaurer l'intimité avec le spectateur

La joie et la peine, le respect et la colère, la mélancolie et l'espoir, ces « éléments affectifs de la conscience » forment ce que Raymond Williams appelle une « structure de sentiment », une « continuité vivante et interdépendante » aussi importante pour la formation du sujet que peuvent

20. [ndt] En français dans le texte.

l'être la notion de classe ou d'autres structures sociales⁽²¹⁾. Zhao Wenliang confirme la nature profondément subjective de son art : « Mes peintures sont comme des instantanés de ce que je ressens dans mon cœur – naturelles, libres et spontanées »⁽²²⁾. Pourtant, ces cardiogrammes, comme il les appelle, ne sont pas enfermés dans le monde intérieur du peintre, mais ils tendent vers l'extériorité. Alors que la conscience affective décrite par Williams subsiste en deçà de la reconnaissance sociale, les peintres *Wuming* sont parvenus à articuler et à communiquer cette structure cohérente de sentiment à travers un langage visuel commun⁽²³⁾. La peinture, comme l'écriture, peut donner une forme et une continuité à l'expérience vécue, et aider à rassembler les subjectivités des individus modernes. En outre, en rendant socialement lisible la structure de sentiment, l'art permet également de la partager avec d'autres sujets. Un nombre infini de spectateurs peut donc prendre part à ce processus artistique de création de la signification et de la subjectivité.

Esthétiquement, cette transaction sociale intersubjective s'opère en créant un *spectateur* privé à travers des choix tels que la taille de la toile, le sujet, la composition, la perspective et le travail du pinceau. La plupart des peintures *Wuming* sont des petites pièces de format A4, limitant le nombre de spectateurs à un ou deux en même temps. En voyant la toile à moins d'une longueur de bras, à la même distance que celle où le peintre l'a réalisée, le spectateur s'identifie plus facilement à l'artiste et à la relation intime et réflexive qu'il entretient avec son travail. Cela forme un contraste saisissant avec les peintures thématiques ou narratives, en particulier les grandes images de propagande de l'époque qui par leur taille monumentale s'imposaient aux masses d'en haut et de loin. Au niveau de la composition, les peintures privées sont souvent incomplètes ou fragmentaires, découpant juste une fraction d'espace et capturant une partie de la scène. En partageant cette perspective – le point de vue spécifique et unique d'une seule personne, défini par l'angle, la position et les effets de lumière particuliers de la scène – le spectateur s'identifie au peintre. Le travail du pinceau, enfin, est également privé et personnel, dans la mesure ou sa fonction n'est pas tant de représenter la vision partagée publiquement d'un monde extérieur que d'exprimer des sentiments intimes et personnels. Les coups de pinceau sont comme autant d'autographes d'un individu, comme les traces cardiographiques d'une expérience privée.

Je pense à un exemple apte à illustrer cette identification intersubjective entre le peintre et le spectateur dans une création où se rencontrent subjectivité et signification. Zheng Zigang a peint *Lueur persistante sur la chaîne montagneuse de Hinggan* dans la ferme où il a travaillé pendant dix ans, depuis l'âge de 16 ans (image 7). Il a réalisé cette toile lors de sa dernière année à la ferme, en 1979, la dernière année d'une ère qui touchait à sa fin. En tant que spectatrice, je vois cette œuvre à la fois comme un adieu, une célébration et une affirmation. C'est un adieu au jour qui suit le crépuscule, un adieu à la jeunesse du peintre et à sa génération, et un adieu à une ère de passion commune et de sacrifice pour une utopie communiste. C'est la célébration d'un triomphe. Après dix années de travail harassant loin d'une famille éclatée, après avoir perdu son père, le peintre n'est pas défait et le petit garçon qu'il était est devenu un homme fort. Durant ces dix années, il dit avoir fait preuve d'« une sorte de courage qui surpasse les limites naturelles et physiques ; et ce n'est que grâce à cet esprit qu'il a pu supporter une telle vie »⁽²⁴⁾. La peinture est une affirmation de la victoire de la vie, de l'énergie et de la joie, une preuve que sa jeunesse n'a pas été perdue, qu'il n'est pas une victime, et qu'il a pu surmonter les épreuves pour devenir un homme dont il peut être fier. Zheng n'a aucune nostalgie ro-

mantique pour la vie à la ferme et il parle honnêtement de son expérience : « la vie des jeunes envoyés à la campagne était morne et déprimante. Nous ne faisons qu'endurer – endurer une vie difficile, endurer un travail exténuant, endurer un avenir sans espoir. Du corps jusqu'au fond de l'âme, nous ne faisons qu'endurer ». Mais il insiste sur le fait qu'en dépit de la peine, il faut endurer, il faut « affirmer la jeunesse de la vie »⁽²⁵⁾.

La peinture confère une ténacité à cette affirmation. Sa taille, plus petite qu'une feuille A4, appelle une forme d'intimité ; il faut la tenir à la main pour communiquer avec elle, un spectateur à la fois. Son sujet est presque un non-sujet ; mis à part quelques arbres nus entassés à gauche, il n'y a aucune représentation du contour de la terre, de l'espace ou d'un quelconque objet identifiable. Le motif du paysage sert simplement de cadre de proposition et de création, d'expression vibrante de l'« énergie » et du « courage », deux mots que le peintre aime par-dessus tout. Abstraite par sa composition, la toile est essentiellement constituée de larges bandes de couleurs puissantes – rouge, jaune, bleu et blanc purs – qui se balancent, se recourbent et s'entrelacent dans une symphonie chromatique. Les grands coups de pinceau débridés expriment ouvertement l'allégresse, en portant les couleurs abstraites qui s'agitent et qui dansent sur la surface plate. En tenant la peinture proche de son corps, le spectateur revit l'agitation de la danse, retrouve l'énergie et le courage, et réaffirme l'assertion d'une jeunesse partagée. Il n'est pas étonnant que les amis du peintre à la ferme adoraient cette toile, parce qu'ils pouvaient reconstruire leur propre subjectivité en tant que spectateur et créer la signification de leur propre jeunesse. Le peintre/spectateur de cette œuvre n'est plus le sujet socialiste fondu dans le collectivisme, ni une victime des erreurs de Mao, comme voudraient le présenter le grand récit du post-maoïsme et la littérature des cicatrices. Il s'élève plutôt comme un individu indépendant et autodéterminé avec sa propre subjectivité, et il peut être le type de personne de son choix.

Conclusion

Si la révolution chinoise était une version radicale de la modernité, l'art privé clandestin était une sorte de « révolte du cœur » s'y opposant. Parallèlement à l'émergence de l'intimité et du subjectivisme en Europe, l'art privé du groupe *Wuming* était une rébellion contre la destruction de l'intimité et l'invasion du monde intérieur des individus par la société, contre l'hyper-expansion de l'État et son anéantissement de la sphère privée, et contre son invasion de la cellule familiale et sa manipulation de l'âme⁽²⁶⁾. Il a construit un espace privé dans un monde visuel et conçu un refuge pour échapper au contrôle de l'État, où l'individu peut subsister dans sa corporalité, formuler des sensations et des sentiments personnels, et nourrir sa spiritualité. Par essence, c'est un sanctuaire imaginaire et immatériel pour l'individu errant en proie à la société de masse.

Un tel refuge peut permettre à une subjectivité autoréflexive de se développer. L'art privé donne ainsi naissance à une forme alternative du moi mo-

21. Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 132.

22. Zhao Wenliang, « Zishu » (Mon histoire), in Aihe Wang (éd.), *ibid.*, vol. 11, p. 11-14.

23. Williams décrit la structure de sentiment comme une « expérience sociale sous forme de *solution* », dont la « dimension sociale n'est pas encore reconnue » dans la mesure où « elle est au bord même de la disponibilité sémantique ». *Marxism and Literature*, p. 132, 134.

24. Zhao Wenliang, entretien avec Aihe Wang, 24 décembre 2006, Pékin.

25. Zheng Zigang, *ibid.*

26. Sur l'émergence du subjectivisme en Europe en tant que « révolte du cœur » contre l'érosion du domaine privé par la société, voir Hannah Arendt, *La condition de l'homme moderne*, Paris, Calmann-Lévy, collection Agora, 1992, p. 77.

derne en découvrant l'intimité et en dévoilant sa riche expérience à travers ces sensations fugaces offertes par les clairs de lune et la neige, les fleurs et les couchers de soleil. Ce moi moderne établit une rupture nette avec le sujet socialiste incarné par le modèle de Lei Feng. Contrairement aux rouages aveugles et irréflectifs de Lei Feng, ce sujet moderne a la conscience du monde et de lui-même. Il commence à se détacher de la machine révolutionnaire en se promenant au clair de lune, en se révoltant contre les bâtiments, ou en goûtant la solitude dans la maladie ; lorsqu'il voyage dans un monde onirique ou qu'il s'émerveille sous le soleil ; et lorsqu'il ose définir et affirmer la signification de sa propre vie selon ses propres termes alors que l'État exerce un contrôle étroit sur sa vie. Cet individu se distingue du groupe en exprimant l'expérience subjective de son monde intérieur – son « cœur et son âme ». Cette révolte du cœur s'opère non seulement par la dissidence politique, mais aussi par la création esthétique, par une créativité qui subsiste et qui se construit par elle-même.

En tant qu'alternative autoréflexive du sujet socialiste, ce moi moderne n'est pas pour autant assimilable au bourgeois libéral occidental. Il ne ressemble pas non plus à l'« individu incivil » et égoïste que Yan Yunxiang voit dans la Chine de 1999⁽²⁷⁾. C'est un individu sans « I » majuscule, né dans un contexte de socialisme radical et qui a dû se composer un espace au sein de la famille, de l'unité de travail et de la société. Il ne fait pas valoir un droit absolu à assurer son intérêt personnel et il n'a rien à voir avec les idées libérales de marché libre, de restriction de la puissance publique et de liberté

économique absolue. Ce n'est pas la liberté économique de l'*homo oeconomicus* qui émerge de cet art privé, mais le projet esthétique consistant à choisir sa vie et à construire sa propre signification à travers la créativité. Cet individu moderne demande le droit d'expérimenter les sentiments humains au-delà de l'amour et de la haine de classe ; de voir le monde dans d'autres couleurs que le rouge, selon son point de vue personnel ; et de donner un sens à sa vie au-delà de sa contribution à la machine révolutionnaire. Il ne rejette pas pour autant la collectivité et la solidarité. Il s'oppose plutôt à une forme radicale de socialisme, au contrôle global de l'État-Parti et à la discipline militaire d'une forme extrême de collectivisme. En fait, l'art privé crée une forme alternative de socialité à travers une communication intersubjective. Cet art et l'individu moderne qu'il a engendré dépendent d'une forme nouvelle et alternative de communauté, qui ne peut naître que dans une solidarité créée par un être social⁽²⁸⁾.

■ Traduit par Camille Richou.

■ Aihe Wang est anthropologue et historienne. Elle enseigne à l'Université de Hong Kong. Elle a également fait partie du groupe de peintre Wuming au sein duquel elle a été active de 1973 à 1981, participant à toutes les activités du groupe de sa formation à sa dissolution.

School of Chinese, Faculty of Arts, University of Hong Kong, Hong Kong (awang@hku.hk).

27. Yunxiang Yan, *Private Life Under Socialism: Love, Intimacy, and Family Change in a Chinese Village, 1949-1999*, Stanford, Stanford University Press, 2003, p. 217.

28. Ce point de vue est développé dans mon article intitulé « *Wuming: An Underground Art Group during the Cultural Revolution* », *Journal of Modern Chinese History*, vol. 3, n° 2, décembre 2009, p. 183-199 ; et dans un ouvrage à paraître, *Artists at Large: Painting and Being in China's Cultural Revolution*.