

## ***LI TIANBING : UN DIALOGUE AVEC LES FANTOMES.***

Li Tianbing est un ami qui m'est cher. D'années en années, sa connaissance des langues étrangères, et en particulier le français, mais aussi son immense culture en histoire de l'art tant chinoise qu'occidentale ne cesse de croître. Si je le dis avec autant d'admiration, c'est que Li Tianbing est un érudit et que l'élaboration de sa peinture est le fruit d'un gigantesque travail d'assimilation, de recherches et d'expériences en des domaines très variés. Celles et ceux qui ont rencontré Li Tianbing, ont été frappés par son extrême courtoisie, la valeur de son jugement, son intelligence des situations, son humilité qui n'est pas feinte car Li Tianbing vient d'un pays qui vous forme à rude épreuve: la Chine. Parcourons à présent sa peinture.

### ***Parcours***

Décider du caractère d'une image semble nous dire Li Tianbing est l'affaire d'une négociation sans cesse réinventée entre des êtres de parole bâtissant ensemble un monde de signes en partage. Partage de l'acceptation ou du refus, du goût ou du dégoût, des figures en devenir où le rôle et les identités de chacun sont toujours redistribués. C'est à partir de cette ambiguïté de l'image où se jouent les figures de l'amour et de la haine, de la reconnaissance sociale autant que de l'ostracisme que se construit une économie du visible d'un caractère bien particulier en ce qu'elle nous concerne tous sans jamais nommément désigner ses propriétaires. Li Tianbing interroge ainsi les regards dans une perspective qui échappe à l'enjeu, trop souvent dramatique, entre le pouvoir et la liberté. Nous n'avons là ni des idoles, ni des icônes mais des images ayant fait le deuil de corps pour faire vivre un désir qui cherche encore à s'exprimer par des mots. Cette négociation des regards est aussi une interprétation de l'histoire. Celle, tout d'abord, de l'artiste qui s'inscrit dans une continuité culturelle chinoise remarquable. Nous ne parlons pas ici d'un style mais d'un mode de vie. Li Tianbing aurait pu devenir diplomate. Il est devenu artiste. Or, être diplomate ou artiste d'un point de vue de la culture la plus universellement reconnue en Chine, c'est tout un.

Dans les deux cas, l'art du pinceau est l'instrument d'une pratique menée à des fins utiles: la stratégie. Choisir l'expatriation, vivre en France, à Paris, puis se faire connaître aux Etats-Unis en investissant Chelsea, à New York, et l'une de ses plus belles galeries, quand on a trente ans, c'est un très bon signe. C'est surtout la marque d'une très grande intelligence stratégique et d'une très grande sensibilité. Paris, depuis un siècle, est le lieu de référence mythique

incontournable des artistes Chinois. Les plus renommés y ont séjourné : Lin Fengmian, Liu Haisu, Xu Beihong... D'autres sont devenus citoyens Français : Huang Yongping, Chuh Teh Chun, Zao Wu Ki... Li Tianbing, à son tour, ne pouvait ignorer la capitale française qui, pour des raisons historiques qu'il est inutile de rappeler ici, est étroitement liée au destin de deux autres mégapoles dans le monde : Shanghai et New York. Shanghai et son ancienne concession française, surnommée le « *petit Paris* », Li Tianbing la connaît par cœur. New York ? On pense bien sûr à Marcel Duchamp, André Breton ou Arthur Miller qui écrivait depuis *Little Odessa* : « *France is Paris and Paris is China* »... Et si la traversée de Li Tianbing, ce passeur culturel, nous invitait à un complet renversement de perception sur nous autres et nos rapports à ces mondes ?

### ***Portraits***

La question vaut d'être posée car Li Tianbing y répond, peut-être, dans l'intimité de son œuvre en abordant, non sans audace, un genre pictural bien particulier : le portrait. Cet art offre à la vue un objet qui pourtant n'est pas là, inscrit l'absence du représenté dans la présence de ce qui le figure. Une tradition grecque concernant les origines de la peinture, que nous connaissons surtout par l'*Histoire naturelle* de Pline, permet d'établir une relation entre l'ombre qu'un personnage projette sur le sol ou sur un mur et les croyances religieuses concernant la survie des âmes et leur séparation d'avec le corps. C'est l'histoire, bien connue et souvent illustrée par les peintres, de la fille du potier Butadès, qui, apprenant le départ imminent de son amant pour un lointain voyage, dessine le contour de l'ombre du profil de celui-ci, projeté sur le mur grâce à la lumière d'une chandelle, ce qui permettra à Butadès de modeler, en usant de son art, une effigie de l'absent, que sa fille gardera auprès d'elle et placera dans un temple<sup>1</sup>.

La tradition chinoise est riche d'exemples commémorant par le portrait les vertus des serviteurs de l'Etat. Ainsi, à l'époque des Han, sous le règne de l'Empereur Ming Di, les portraits de vingt huit ministres et généraux méritants furent exécutés au pavillon Yun. Sous le règne de l'Empereur Ling Di, les portraits des disciples de Confucius furent peints pour l'Académie Hongdumen. L'Empereur Guang Wu, enfin, visitant une galerie de portraits en compagnie de son épouse Ma, cette dernière l'arrêta devant l'effigie de l'Empereur Yao et s'exclama : « *chacun dans le pays souhaiterait avoir un dirigeant comme lui* »...<sup>2</sup>

L'art du portrait, en Chine, ne put sans doute jamais trouver son véritable lieu d'épanouissement que dans le cadre très étroit d'une formulation politique dont le seul et unique plan de déchiffrement

dépend du bon usage des caractères. L'exercice est donc empreint d'une forte connotation morale. Il ne s'agit pas d'établir avec le spectateur une connivence qui rejoint le visage des origines.

La peinture chinoise aura cantonné l'art du portrait aux activités des historiographes ou autres fonctionnaires de la Cour et privilégié l'art du paysage au contraire des grands maîtres Européens comme Léonard, Raphaël, Carpaccio, Perugin, Mantegna ou Courbet qui auront eu à cœur d'exprimer à travers leurs œuvres une intimité qui est, avant tout, celle du sujet historique. On comprend d'autant mieux la répugnance des maîtres Chinois à s'attarder dans la définition du « réel ». Écoutons à ce sujet le sage Han Feizi (280, 233 av. JC) : *« un hôte du roi de Qi était peintre. Celui-ci lui demanda : « Qu'est-ce qui est le plus difficile à peindre ? » « Les chiens et les chevaux sont les plus difficiles à peindre » répondit-il. « Et qu'est-ce qui est le plus facile ? ». Les esprits et les démons sont les plus faciles car les chiens et les chevaux sont connus des hommes. Nous les avons sous les yeux du matin au soir. On ne peut pas les rendre conformes (lei), c'est pourquoi ils sont difficiles. Alors que les esprits et démons n'ont pas de forme. Nous ne les avons pas sous les yeux. Ainsi, ils sont faciles à représenter »*<sup>3</sup>.

Remarquable est cette histoire car elle s'inscrit dans une pensée où la forme prime moins que l'intentionnalité ; amorce d'une énergie en constante mutation. Tous les Chinois connaissent la légende du peintre Zhang Sengyou qui illustre ce propos. D'après cette légende, Zhang Sengyou peignit quatre dragons sur le mur d'un temple. Zhang Sengyou était réticent à l'idée d'ajouter à ces dragons les pupilles qui leur manquaient. Quand il le fit à deux d'entre eux, une terrible tempête se déclencha et l'on vit les deux dragons se détacher de leur paroi puis s'envoler tandis que les deux derniers dragons encore aveugles restaient figés sur le mur... C'est par ce long détour, que nous souhaitons aborder la peinture que réalise Li Tianbing. Ses portraits sont la synthèse d'une réflexion entre les traditions européenne et chinoise. Les portraits noirs et blancs qui nous sont donnés à voir correspondent à une alternance communicative comparable à ce que nous venons de dire plus haut.

Noir et blanc tout d'abord à la manière des photographies prises par Sarah Moon et Araki dont Li Tianbing est un fervent admirateur. Nostalgie ou fadeur d'une expression étrangère à l'emprise d'un jugement ?...Portraits de personnalités connues (Andy Warhol, Michael Jackson...) ou d'obscurs anonymes : principe de mutations, hasard et nécessité à la fois considérant une commune humanité traitée sous le mode d'une latente égalité et qui trouvera, peut-être un jour, sa place en

une galerie d'illustres. L'image est parfois brouillée par le bombardement de pixels ou le travail du pinceau agissant à rebours comme le va-et-vient d'un couteau détruisant nos repères visuels, des identités que nul ne pourra aborder dans leur intériorité. Cette entreprise de brouillage ou de déconstruction construite, nous confie l'artiste, se développe au matin, en une jouissance, un déploiement d'énergie, sans cesse renouvelé et qui s'apparente, selon Li Tianbing, à une confession dans un journal intime qui n'est pas sans nous faire penser au « *Journal d'un Fou* » du grand écrivain Chinois, Lu Xun.

### ***Visages***

Mais il est autre chose auquel on songe en observant cette quarantaine de portraits d'enfants accompagnant les grands formats d'adultes : la grande famille et l'art des relations entre ses membres. Les voyageurs comme les familiers de la Chine découvrent tous, à un moment ou à un autre, l'importance de l'art des relations, ces codes de conduite spécifiques appelés *guanxi*. Comme le rappelle si pertinemment Stéphanie Balme, dans une de ses plus admirables études, « *les réformes de Deng Xiaoping, résumées par son slogan « Enrichissez vous ! » ont conduit les Chinois en quête de prospérité et désireux de s'affranchir du pouvoir de et par les guanxi. Aussi présentes soient-elles dans la vie quotidienne, ces habitudes ne laissent pas d'interpeller puisque, sous une forme dévoyée, elles provoquent un glissement des codes éthiques anciens vers des pratiques de corruption généralisées. Inscrites dans la tradition, comment se développent-elles dans un contexte de modernisation aussi intense ? A quelles formes de pouvoir donnent-elles lieu parmi des élites nourries de rhétorique égalitaire ?* »<sup>4</sup>. Ces questions surgissent à la vue des portraits peints par Li Tianbing qui, si l'on s'approche de près, a estampillé en relief des signes de grandes marques sur le visage de certains enfants tandis que d'autres arborent une expression parfois étonnée. Les couleurs de ces portraits alternent entre le mauve et le jaune, la tristesse et le plaisir. Li Tianbing s'y est représenté aux côtés de ce frère qu'il n'eut jamais. « *J'ai inventé mon frère* »<sup>5</sup> me dit-il, un après-midi de printemps, dans son atelier de la Porte de Clignancourt.

La filiation semble-t-il nous dire ne rattache plus les individus à un patrimoine clanique mais à la grande famille des humains telle qu'elle se construit sous nos yeux avec ses compromissions nouvelles dans leurs rapports aux multinationales ou au capitalisme d'Etat. La contemporanéité de ces images conjugue trois temporalités : celle du peintre, Li Tianbing, qui est aussi la nôtre ; celle de ses enfants et de leurs parents ; la masse anonyme, enfin, constituée de leurs

prédécesseurs dont nous connaissons les modes de vie ou les représentations idéalisées des codes de conduite qui ont nourri l'imaginaire de générations entières de familles en Chine. Li Tianbing, lui-même, s'est inspiré ou a pu voir, enfant, ces gravures bon marché où sont représentés dans un lac cent charmants bambins jouant avec des fleurs de lotus. Ou encore, ces deux enfants habillés en adultes dont l'effigie est reproduite, telle quelle de nos jours, sur les portes des maisons à l'intérieur des villages... Deux mots en chinois désignent la fleur de lotus : *lian* et *he*. Le premier est phonétiquement identique à un autre mot signifiant « *lier* » (dans les relations de mariage notamment) mais aussi « *ininterrompu* », « *l'un après l'autre* », ou bien « *amour* » et « *modestie* ». Le second peut signifier « *concorde* » ou « *félicité conjugale* »... Les représentations d'enfants dans l'iconographie traditionnelle chinoise abondent. Le thème de l'enfance véhicule les vertus de la *spontanéité (ziran)* et de la disponibilité. Tous ont vu, en Chine, cette représentation d'un homme d'âge mûr, Lao Laizi, habillé en enfant et jouer devant ses très vieux parents pour les convaincre qu'ils étaient toujours jeunes !

Expression excessive de la piété filiale qui s'exercera, semble nous dire Li Tianbing, non pas sur le mode d'un retour à une tradition confucéenne immanente mais selon des perspectives inattendues qui iront, peut-être, dans le sens d'une descendance adoptive ou de recomposition familiale. Dans l'espace de ces tableaux, nous voyons un enfant Khmer, un petit lama Tibétain... Qui n'a pas connu dans le monde, ou au sein de sa propre famille, des enfants adoptés, des familles recomposées ? Et Li Tianbing qui sait aussi la puissance de ces images, dérobe à notre regard le désir d'une paternité que nous ne saurions identifier et / ou revendiquer... La Chine actuelle, c'est aussi le drame de trente millions d'*enfants noirs (hei haizi)*, enfants non déclarés nés de parentes « *coupables* » d'avoir dépassé les quotas du planning familial imposant la directive d'un enfant unique<sup>6</sup>. Que deviendront ces enfants privés de leurs droits, de leur existence juridique ? La Chine qui est aussi le laboratoire le plus esclavagiste du XXI<sup>e</sup> siècle<sup>7</sup> en fera des proies faciles. On ne peut ignorer ces problèmes ni la dimension sociale de l'œuvre peinte par Li Tianbing qui fut, par ailleurs, le premier artiste Chinois à aborder la mémoire de la Révolution culturelle dans son rapport au Cambodge et à l'ethnocide Khmer Rouge<sup>8</sup>.

### ***Mémoires***

Le visage, motif de tous les portraits, a pris un caractère inflationniste à travers les mass-média de la « *société faciale* »<sup>9</sup> et pour cette raison

même son prix a diminué. La Chine n'a pas échappé à ce phénomène en substituant au masque la réhabilitation d'un visage qui n'était plus seulement celui d'une idole canonique. La réforme initiée par Deng Xiaoping s'est accompagnée d'une lente agonie du culte de Mao Zedong dont le souvenir demeure définitivement ancré dans les mémoires de Chine. Déni psychanalytique ou simple aveu, Li Tianbing soutient cependant que « *Deng Xiaoping le concerne davantage (que Mao)* »<sup>10</sup>. Li Tianbing garde notamment de son expérience d'un voyage à Shenzhen, effectué à l'âge de huit ans, le sentiment d'avoir assisté à une révolution d'une toute autre ampleur que celle de ses parents. La ville de plusieurs millions d'habitants qu'il voyait, encore jeune enfant, se construire sous ses yeux était le nouveau visage de la Chine que Deng Xiaoping entendait façonner. Donner à son projet toute sa vigueur revenait à creuser dans le sol mental de la Chine une *schize* si profonde qu'elle devait jusqu'à transformer le modèle familial traditionnel et briser par là-même les solidarités ancestrales. Nul ne peut comprendre l'oeuvre de Li Tianbing s'il ne se réfère à ce passé encore brûlant.

Dans l'espace de ses toiles récentes, se voient deux enfants. Le portrait de l'artiste et son double, ce frère « *inventé* », désiré sans doute, vus à travers différentes situations : voyage à Tiananmen, visite du temple de Shaolin, en saltimbanques des rues... Au prime abord, la démarche de Li Tianbing pourrait évoquer celle d'un Gerhard Richter et des simulationnistes issus de la post-modernité. Nombre d'artistes Chinois tels que Li Luming et Sheng Qi évoquent ces formes d'art hybrides qui ont gommé les anciens clivages entre art savant et culture populaire. Le simulationnisme, en tant que courant artistique, s'est par ailleurs réclamé de la théorie du simulacre énoncée par Jean Baudrillard. « *Telle est la simulation, écrit Baudrillard, en ce qu'elle s'oppose à la représentation. Celle-ci part du principe d'équivalence du signe et du réel (même si cette équivalence est utopique, c'est un axiome fondamental). La simulation part, à l'inverse, de l'utopie du principe d'équivalence, de la négation radicale du signe comme valeur, du signe comme réversion et mise à mort de toute référence... La simulation enveloppe tout l'édifice de la représentation lui-même comme simulacre... Tout est déjà là, réalisé, produit à l'avance, et livré sans avenir... Tout est déjà programmé, et le plus intéressant au fond, dans les péripéties actuelles, c'est cette précession du scénario par rapport au réel, cette précession des simulacres* »<sup>11</sup>. Dans cette optique, la notion d'authenticité se vide de sens. Rien de moins attendu pour un artiste de culture chinoise dont la visée est toute autre.

## **Culture**

D'une part, Li Tianbing, à la différence d'un Gerhard Richter ou d'un Sherrie Levine, ne s'inspire pas d'un seul document mais d'un très grand nombre de photographies et d'images qu'il recompose en suivant le procédé du montage. D'autre part, Li Tianbing cultive de très vastes connaissances littéraires. C'est un homme aimant la conversation qui n'est possible qu'en bonne compagnie c'est-à-dire, pour parler le beau langage d'un Marc Fumaroli<sup>12</sup>, en présence d'un interlocuteur de qualité et avec lequel un accord est possible à la fois sur le vivre, le mourir, les femmes et le monde en devenir. Réel ou fictif, cet interlocuteur peut, à l'image de « *ce frère inventé* » du tableau, le faire vibrer à l'écoute d'un vers composé par un poète des Tang ou lui permettre de communier avec cet autre monde et dont il nous faut désormais parler. Cet autre monde est celui des fantômes. Il serait vain de chercher à définir une doctrine sous-jacente à l'œuvre d'un artiste aussi jeune. Il n'en est pas moins certain que son goût de l'autre monde est à la mesure des déceptions que lui a réservé celui qu'il a, dans le passé, affronté. Li Tianbing n'eut pas une enfance malheureuse. Mais nous pouvons deviner qu'alors où la Révolution culturelle se terminait et avec elle, son cortège de souffrances et de meurtres inouïs, l'entourage du jeune Tianbing vivait dans la crainte du quotidien, l'impossibilité de se projeter en un futur lointain, le strict minimum en vivres, en vêtements, des mots imprononçables sous peine de délation, de rares fantaisies, des jouets quasi-inexistants. Dans ce morne univers, seul l'achat d'un livre d'images offert jadis par sa mère permit à l'enfant Tianbing d'entrevoir une lueur d'espoir.

Regardons de plus près ces toiles où l'enfant roi, telles ces peintures d'un Goya ou les *Ménines* de Vélasquez, joue avec des jouets. Polysémique, le tableau montre ce qu'il cache. Et, dans cet « *arrière-pays* » de la toile, pour parler le langage poétique de Yves Bonnefoy, un dispositif savant mis en place par le peintre utilise à rebours un procédé de rhétorique nous permettant de voir à travers le tableau ce que l'on ne peut pas dire. Toute l'œuvre de Li Tianbing tourne autour de cette question centrale, qui n'est pas une nostalgie du passé, mais une demande adressée au passé au nom d'un présent qui, saturé des bienfaits de la science et de la technique, n'en est pas moins privé de cette nourriture de l'âme et de ce bonheur du corps : l'écoute symbolique, éprouvée par une longue et toujours vivace tradition, réactualisée de génération en génération, malgré ou peut-être à cause de la répression idéologique, à l'intérieur d'une communauté qui se comprend. Quelle est cette communauté ? Celle des artistes mais d'abord et avant tout, celle des lettrés qui ont, avec Li Tianbing, en partage, une culture livresque et visuelle qui dépasse, et de très loin,

l'horizon de la Chine. Bien sûr, Li Tianbing connaît ses classiques et ne cache pas sa passion de l'étrange qui réclame, en permanence, de l'inédit. D'où son intérêt pour la littérature d'un Pu Songling<sup>13</sup> riche en histoires de fantômes. Depuis la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, théâtre, genres populaires, cinéma n'ont cessé d'y puiser. Au-delà de cette référence qui me paraît d'autant plus pertinente que Pu Songling était un écrivain ne dédaignant pas de recourir à ses propres souvenirs d'enfance, il existe, ce me semble, pour Li Tianbing une nostalgie de l'enfance en tant que période d'apprentissage et d'éveil au merveilleux.

D'où le thème du voyage de ces deux enfants peints pour la dernière série de tableaux qui évoque irrésistiblement l'image des « *ermites et des hommes éminents* » (en chinois : « *yishi gaoren* ») ou la vie hors normes de jeunes innocents affranchis des contraintes vis-à-vis du pouvoir. Cet idéal de vie errante est exalté dans un traité d'esthétique classique, le *Bifa Ji (Notes sur la manière d'utiliser le pinceau)*, de Jing Hao (première moitié du X<sup>e</sup> siècle) qui nous rapporte le dialogue entre un jeune peintre et un vieillard mystérieux qu'il rencontre dans la montagne et qui l'initie aux secrets de la peinture. Ce vieillard évoque *Lao Zi* dont le nom peut être traduit de deux manières : le « *vieux maître* » ou le « *vieil enfant* ». Les deux enfants que représente Li Tianbing posent souvent dans un paysage de neige. Image de pureté qui nous renvoie à la qualité humaine du futur lettré mais aussi au poème *Neige* du si controversé Mao Zedong et dont la publication, en 1945, fut le prélude à une nouvelle guerre civile et fratricide entre les communistes et les nationalistes. La « *neige* » et le « *sang* » (« *xue* ») sont, en langue chinoise, de quasi homonymes au même titre que le « *froid* » et l'« *effroi* » en français. Il ne faut pas sous estimer la signification politique de ces œuvres qui s'offrent à plusieurs degrés de lecture. La plus riche, la plus profonde est celle qui nous lie aux légendes chinoises et dont Li Tianbing est entièrement pénétré. Les deux enfants de ces tableaux nous font notamment penser à l'histoire populaire du dieu de la littérature, le dénommé Zhong Kui qui est parfois appelé le dieu des fleurs (« *hua shen* ») et certaines peintures le montrent au milieu des fleurs de l'hiver, chrysanthèmes, prunus car jadis il était associé au nouvel an, donc à l'hiver ; et sa représentation dans un paysage hivernal est plus en harmonie avec sa fin tragique qui, dans l'imaginaire, du peintre peut être associée à celle de ce « *frère inventé* » qui ne parvint jamais à voir la lumière du jour. Il est fréquent, par ailleurs, qu'un enfant, en Chine - mais surtout aujourd'hui à Taïwan - soit donné comme fils ou fille adoptive à une divinité, sans le moins du monde changer sa relation avec ses parents naturels. Écoutons à ce sujet Vincent Goossaert : « *Cette adoption se distingue du choix d'une*

*divinité protectrice individuelle...Il s'agit ici, en particulier pour des enfants fragiles, mais de manières systématiques dans certaines régions, d'obtenir le parrainage d'un être surnaturel indispensable pour surmonter les épreuves de la croissance »<sup>14</sup>. Le portrait de ces deux enfants peut également nous rappeler l'histoire, célèbre en Chine, des dieux des portes.*

### **Signification**

D'après *Le Livre des rites*, les dieux des Portes figuraient parmi les cinq dieux de l'antiquité à qui l'on faisait des offrandes à côté des dieux des maisons, du puits, du foyer et de la terre. Ils s'appelaient Shentu et Yulü. Ils auraient été deux frères envoyés par l'Empereur Jaune pour contrôler le monde des esprits. Ils exerçaient leur charge sur la montagne de la Cité du Pêcher dans la Mer de l'Est. Y poussait un pêcher gigantesque dont les branches formaient une fourche large de trois mille lieues. Shentu et Yulü y gardaient la porte des esprits et fantômes (« *gui men* ») : ils examinaient ceux-ci à l'aube quand ils rentraient de leurs pérégrinations sur terre, attachaient au pêcher avec des cordes en roseau ceux qui avaient causé des méfaits aux humains et les donnaient à dévorer à un tigre. C'est pourquoi on plaçait aux portes des maisons et des tombes des statues de Shentu et Yulü sculptées dans du bois de pêcher. Puis, dans les milieux populaires, on se contenta de gravures représentant ces gardiens, imprimées à partir de planches de bois de pêcher gravées, ou même simplement de deux papiers de charme rappelant la puissance terrifiante de ces gardiens, ce qui pourrait être l'origine des sentences parallèles qui décorent encore l'entrée des maisons traditionnelles<sup>15</sup>.

Qu'est-ce à dire ? Les tableaux où figurent ces deux enfants sont des objets et de mémoire et de prophylaxie. Nul n'entrera dans l'intimité du souvenir, de la pensée du peintre, semble-t-on nous dire s'il n'est initié à la symbolique de ce sanctuaire que le peintre fait parfois protéger par la représentation d'un coq qu'il fait porter à l'un de ces enfants. Sanctuaire menacé ainsi que nous le signifie, en bas de certaines toiles, la présence d'un dinosaure de couleur rouge qui évoque *gui che*, cet oiseau monstrueux et à neuf têtes, craint dans le sud de la Chine d'où Li Tianbing est précisément originaire. La complexité de cette œuvre n'est plus à souligner. Elle est multi-référentielle. C'est à travers elle que s'instaure le commerce des regards. En d'autres mots, que nous emprunterons à Jacques Lacan : « *dans le champ scopique, le regard est au-dehors, je suis regardé, c'est-à-dire je suis tableau* »<sup>16</sup>. Tableau dont les frontières sont soulignées par la scène de ces deux enfants, apparitions spectrales ou « *survivances* » (« *nachleben* ») au

sens donné par Aby Warburg<sup>17</sup> laissant comme une empreinte et nous renvoyant à quelque chose comme une temporalité ponctuelle qui n'est pas sans rappeler le « *ça a été* » dont Roland Barthes parlait à propos de la photographie<sup>18</sup>. Ambivalence partagée tant par Li Tianbing que le spectateur d'une œuvre qui aspirent à rejoindre ces enfants fantômes : « *gui* », en langue chinoise, n'est il pas un homonyme d'un mot signifiant « *retourner à la maison* », pour désigner, en particulier, les esprits des mal-morts venus perturber la communauté des vivants ? Ces morts très spéciaux, dans l'imperfection plus que dans la sainteté se rebellent en apparence contre la volonté d'oubli. Tenter de comprendre historiquement l'imaginaire social d'un peintre auquel nous devons lier ici la notion du « *croire* », dans la matérialité même de l'image qui nous est donnée à voir, tel peut être aussi l'enjeu, pour l'historien, de cette analyse afin de mieux comprendre la relation que nous avons au pouvoir de cette apparition onirique et obsédante sur laquelle est fondée le principe et l'œuvre de ce grand artiste, Li Tianbing<sup>19</sup>.

### ***Mélancolie***

Mais c'est un croire silencieux auquel nous invite cette peinture dont les origines sont opaques, immatérielles et abstraites. « *La peinture, c'est l'école du silence* » écrivit Paul Claudel. Souvenirs confus de l'enfance, d'une histoire où se mêlent les peurs et les joies ; communication qui récuse les mots et nous enjoint à une distance respectueuse. Contre l'engagement parfois verbeux de ses contemporains, Li Tianbing affirme avec superbe : « *je n'ai rien à prouver* »<sup>20</sup>. On ne se bat pas contre le mal avec des mots, toujours susceptibles d'embrouiller les consciences, de dévier les forces vers l'inessentiel ; aux lendemains bruyants promis par la doctrine il faut préférer les matins calmes et tristes, mais réalistes et humains<sup>21</sup>. Mélancolie ? Etymologiquement *bile noire*, la mélancolie a plusieurs manières d'entrer en esthétique. On songe à la gravure de Dürer ou celles réalisées par Lucas Cranach. Mais l'image de la mélancolie est alors celle d'une femme et plus rarement celle d'un homme. Le mélancolique se dépense en visions extraordinaires, extravagantes. Walter Benjamin avec sa théorie du choc – « *la poésie lyrique pourrait se fonder sur une expérience où le choc est devenu la norme* » - n'est pas loin de penser, comme Aristote, que le mélancolique réagit violemment aux événements qui le choquent, les transforme en expérience vécue et leur donne une forme. « *Le mélancolique, écrit Anne Cauquelin, serait traumatophile. Le voici porté aux bouillonnements d'idées. Ce qu'il garde en lui, tout agité de mouvements divers, lui donne une capacité de mémoires sans égale.*

*Et, de fait, sur plusieurs gravures médiévales, le mélancolique est représenté à côté d'un bureau. Car Saturne, entre autres dons plus ou moins néfastes, donne la mémoire. Et avec la mémoire, le souvenir de ce qui ne sera plus jamais. Ou même – mais ici on se dirige vers des zones qui échappent à l'esthétique proprement dite – à ce qui ne fut jamais. Quelque chose a été perdu, mais on ne sait pas quoi. Le mélancolique, fils de Saturne, est toujours à la recherche d'une image hors de portée et qui n'a sans doute jamais existé »<sup>22</sup>.*

## **Archéologie**

Repensons au sujet de Li Tianbing et de sa peinture à Walter Benjamin, lorsqu'il énonce que les « *véritables souvenirs ne doivent pas tant rendre compte du passé que décrire précisément le lieu (actuel, présent, anachronique) où le chercheur en prit possession* ». Repensons à la notion benjaminienne, si particulière, si intempestive, de l' « *origine-tourbillon* », et, une fois de plus, à l'image dialectique<sup>23</sup>. Toute la démarche de Li Tianbing procède de cette opération consistant à travailler sur un avant de l'histoire (la sienne propre mais aussi celle, affreuse qui broie les hommes), une enfance des images et de leur questionnement présent ; une dialectique silencieuse qui ne doit son existence qu'à la violence et au « *travail prodigieux du négatif* » (Hegel). Rien ne nous interdit de penser que cette dialectique emprunte le chemin que lui assigne la toile, dans ses épaisseurs de matière, ses boursouflures que le peintre travaille avec soin. Tout comme ces « *trouées* » (« *kong* ») sur la surface du tableau, véritables catalyseurs de cet échange imaginaire dont le peintre anime la circulation tourbillonnante. La trouée répugne mais elle incite au toucher. Avec le fait de pouvoir toucher s'inscrit en effet un territoire soustrait à la volonté d'emprise : l'enfant découvre le monde en l'explorant, mais également en se heurtant à la résistance de ce qui ne peut et ne doit être touché. « *Trouée* » qui est synonyme de cicatrice et, la littérature chinoise, quelques années seulement après la mort de Mao, orienta ses recherches dans le sens d'une anamnèse par l'écriture. « *Trouée* » qui interroge les relations anthropologiques cruciales que les images entretiennent avec le corps et la chair<sup>24</sup>. Car la Chine comme l'Europe, l'une dans son rapport au paganisme, l'autre relativement au christianisme, ont pour chacune de leur culture visuelle, cherché à atteindre, voire à transgresser, les limites de l'imitation dans un cas, de l'harmonisation dans l'autre, entre nature et culture. La cosmologie actuelle autorise, à présent, des configurations singulières incluant des corps associés, trop longtemps relégués dans une fonction d'entourage<sup>25</sup>.

L'époque contemporaine est sensible à ces rapports d'incongruité. Un film d'épouvante taïwanais, en 2006, avait fait sensation. *Silk*, son titre, réalisé par Chao Bin et présenté au cinquante neuvième festival de Cannes, racontait l'histoire d'une équipe de scientifiques parvenue à capter l'énergie d'un enfant fantôme grâce au cube inventé par le brillant Hashimoto. L'enfant, isolé dans un appartement désert, marmonnait des mots incompréhensibles. Hashimoto enrôlait dès lors l'agent Ye, qui parvint à lire sur les lèvres, pour découvrir ce que l'enfant pouvait nous révéler sur la vie et surtout sur la vie après la mort. Li Tianbing est, à son tour, de ces grands contemporains qui parvient à changer les métaphores en métamorphoses ; les signes en symptômes. Il y a quelques années, écrivant à sa demande l'un des premiers textes de ses catalogues, je m'interrogeais : « *D'où viennent ces images, de quel tréfonds, de quelle germination intérieure ? Faut-il tracer un partage entre les images du rêve et de l'art ? Les analogies ne manquent pas de surgir à notre esprit. Cet entrecroisement de figures ou télescopages temporels nous évoque 2046 de Wang Kar Wai mais aussi – par la touche voisine de celle appliquée par Li Tianbing – « Les Architectures imaginaires » de Monsu Desiderio dont les traits ne cessent, à nos yeux, de le rattacher à son grand aîné nordique, Altdorfer, dont les scènes alternent entre la douceur reposante d'une Nativité et le champ hallucinatoire des crêtes de montagnes surlignées de blancheur et de matière solaire... Chinoises, quant à leur statut, sont ces images offertes à notre regard se déplaçant par rapport à un centre qui n'est aucunement immuable mais invisible et changeant en ce qu'il varie par rapport à la relation qui se construit entre le regard du peintre (celui de l'œuvre) et son destinataire dans une relation fluctuante puisque soumise à une respiration incessante. Et cette respiration est celle d'une pensée en mouvement dont nous distinguons les linéaments à travers la vaste organisation de ces toiles que dresse le peintre Li Tianbing »<sup>26</sup>.*

## **Double**

Cette quête est aussi celle du double. « *Ce frère inventé* » qui incarne tout à la fois : la partie sombre d'un personnage et son reflet spéculaire, l'antagoniste et le frère, le moi et l'autre, et il permet, par là, de poser la question complexe du rapport entre identité et altérité. Le double, c'est l'ombre, le masque, le spectre, le reflet ; il fait partie de « *l'inquiétante étrangeté* » ; il renvoie au fil caché du destin qui présiderait à tous nos actes. Le motif du double, écrit à ce propos Freud, c'est « *la mise en scène de personnages qui, du fait de leur apparence semblable, sont forcément tenus pour identiques* »<sup>27</sup>. L'assertion de Rimbaud - « *Je est un autre* » - fait écho à celle de Bergman dans son film *Persona* (1966)

« *je est un double* ». Double, tels ces auto-portraits de l'artiste Li Tianbing et de son « frère » dont il vit désormais indépendamment de lui. *Absent* car l'« autre » semble prendre une place grandissante dans l'imaginaire de l'artiste. Souhaitons qu'il ne connaisse cette fin funeste décrite par l'écrivain russe Gogol dans sa nouvelle, « *Le Portrait* », qui fut vampirisé par l'image qu'il peignait !<sup>28</sup>. La vampirisation n'est pas un terme trop fort pour désigner une démarche intellectuelle qui a *à voir* avec l'étrange, l'inédit, l'insaisissable. Certaines toiles de Li Tianbing comportent notamment des écritures horizontales. Pour cet homme de haute culture communiant avec le monde des fantômes, il y a là un trait d'appartenance, relevant de la culture de l'initié, qui traduit, peut-être, ce que la sinologue Judith T. Zeitlin, a relevé dans l'un de ses ouvrages: « *Communications from the spirit world could be represented as foreign and illegible, as in two early Tang anecdotes in which occult messages are 'written horizontally in the manner of barbarian script'* »<sup>29</sup>.

Enfin, l'œuvre de Li Tianbing ne peut-être *en-visagée*, d'un point de vue théorique, mais aussi par rapport à la controverse qui anime le débat actuel sur l'art contemporain en Chine, sans se référer à cet *autre*, ce double dont l'œuvre et la posture même se trouvent aux antipodes de son art : je veux parler d'un certain courant artistique et à travers lui, tout un contexte de culture qui, en Chine, continue de faire la part belle à un art né des premières avant-gardes. Ce courant que défend Qiu Zhijie, plus âgé que Li Tianbing, promeut une « *post-sensualité* » (« *hou gan xing* ») en art<sup>30</sup>, lui assignant la forme d'un déterminisme dans le choix des lieux où il se donne à être vu. Le parti pris de Qiu Zhijie est loin d'être anecdotique : si talentueux qu'il puisse être, Qiu Zhijie s'inscrit dans une période qui, depuis la première moitié des années quatre-vingt, a connu, en Chine un véritable engouement pour les tenants de la post-modernité, réduisant la question de la mémoire à une reconstitution en « *carton-pâtes* » (l'expression est de Chen Yan)<sup>31</sup>. Une autre alternative, croyons nous, s'offre aux intellectuels et aux artistes Chinois : l'honneur de la culture et la redéfinition d'une modernité dont l'acception serait autre que celle donnée par les intellectuels du *4 Mai*<sup>32</sup>. C'est-à-dire, non plus une pensée de la modernité qui se traduirait en termes révolutionnaires, synonymes de rupture et par là-même de tragédie, mais bien dans une optique réformiste qui concilierait les vertus de la tradition chinoise à celles de l'Occident - y compris celles de l'Inde – pour éviter les dérives nationalistes à la fois politiques et culturelles qui guettent aujourd'hui la Chine et ses élites<sup>33</sup>. Nous songerions alors à une nouvelle identité de la culture tenant compte d'une dimension narrative et sensuelle de l'art marquée du sceau d'un cosmopolitisme aux couleurs chinoises.

*Emmanuel Lincot, spécialiste d'art contemporain chinois*

1-Max Milner, *L'envers du visible. Essai sur l'ombre*, Paris, Seuil, 2005, p. 19

2-Zhang Anzhi, *A history of Chinese painting*, Foreign Languages Press, 2002, p. 19

3-Yolaine Escande, *L'art en Chine*, Paris, Hermann, 2001, p. 166

4- Stéphanie Balme, *Entre soi. L'élite du pouvoir dans la Chine contemporaine*, Paris, Fayard, 2004

5-Entretiens Li Tianbing / Lincot Emmanuel : studio Clignancourt. Mardi 12 juin 2007.

6-Fin janvier 1980 est lancée une nouvelle étape dans la politique de limitation des naissances, la politique dite de « l'enfant unique ». L'objectif est clair : réduire la croissance naturelle de la population chinoise à 5 % en 1985 et à 0% en l'an 2000. Cette politique est très vivement critiquée depuis l'année 2007 et donne lieu à de très nombreuses manifestations paysannes.

7-Cai Chongguo, *Chine : l'envers de la puissance*, Paris, Mango, 2005

8-Emmanuel Lincot, *Li Tianbing : Transformation before all Things in: Tianbing Li. Catalogue. Exposition Musée de Gajac, 2005.*

9-L'expression est de Thomas Macho et est cité par Hans Belting dans «*Portrait et masque* in : *Dictionnaire mondial des images*, Paris, Nouveau monde, 2006, p. 859

10- Entretiens Li Tianbing / Lincot Emmanuel : studio Clignancourt. Mardi 12 juin 2007.

11-Robert Atkins, *Petit lexique de l'art contemporain*, Abbeville press, 1993, p. 120

12-Marc Fumaroli, *L'école du silence. Le sentiment des images au XVII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1994

13-Pu Songling, *Chroniques de l'étrange*. Comtes traduits du chinois et présentés par André Lévy, Paris, Philippe Picquier, 1996 ; André Lévy, *Dictionnaire de littérature chinoise*, Paris, Puf, 2000, p. 244

14-Vincent Goossaert, *Dans les temples de la Chine. Histoire des*

*cultes. Vie des communautés*, Paris, Albin Michel, 2000, p. 109

15-Jacques Pimpaneau, *Chine. Mythes et dieux*, Arles, Philippe Picquier, 1999, p. 38

16-Citation de Robert Rabot, psychanalyste, lors de son intervention au séminaire dirigé par Emmanuel Lincot : « *Arts, propagandes, résistances en Chine contemporaine* » - Institut Catholique de Paris, le 11 juin 2007.

17-Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002

18- Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Seuil, 1980

19-Passage inspiré des réflexions extraites du chapitre consacré aux fantômes dans l'art contemporain chinois et à l'artiste de Wuhan, Hei Gui, in : « *Culture, identité et réformes politiques : la peinture en République Populaire de Chine* » - Thèse de doctorat- Paris VII – Emmanuel Lincot – Vol. I, 2003, p. 177 (exemplaire consultable au *Asian Art Archives* de Hong Kong).

20-Entretiens Li Tianbing / Lincot Emmanuel : studio Clignancourt. Mardi 12 juin 2007.

21-François Jullien, *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*, Paris, Seuil, 2006

22-Anne Cauquelin, *Mélancolie* in : *Dictionnaire du corps* (dir° Michela Marzano), Paris, Puf, 2007, p. 577

23-Georges Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997

24- Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007

25-Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005

26-Emmanuel Lincot, *Li Tianbing : Transformation before all Things* in: *Tianbing Li. Catalogue. Exposition Musée de Gajac*, 2005, p. 33

27- Michela Marzano, *Double* in : *Dictionnaire du corps* (dir° Michela Marzano), Paris, Puf, 2007, p. 319

28-Gogol, *Le Portrait*, Paris, Gallimard, 1998

29-Judith T. Zeitlin, *Disappearing verses. Writing on walls and anxieties of loss* in: *Writing and materiality in China. Essays in honor of Patrick Hanan*. Edited by Judith T. Zeitlin and Lydia H. Liu, Harvard, 2003, p. 80

30-Waling Boers and Pi Li, *Touching the stones. China art now*, Beijing, 2007, p. 151

31-Chen Yan, *L'éveil de la Chine*, Paris, L'Aube, 2002

32-Vera Schwarcz, *The May Fourth Movement*, Harvard, UP, 1960

33-Anne Cheng (dir°), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Folio, 2007; Mireille Delmas-Marty et Pierre-Etienne Will, *La Chine et la démocratie*, Paris, Fayard, 2007