

Exécution ! franck gautherot

Dans la production récente de l'artiste, il est une peinture, titrée *Quartier chinois, Saigon*, dont on sait au premier coup d'œil l'histoire et la provenance. Il s'agit de l'une des plus fameuses photos faites pendant la guerre du Vietnam (*Vietcong execution Saigon 1968*). Tout le monde a vu cette image, ici ou là, dans les magazines, à la télé, hier et aujourd'hui encore. Mais que sait-on de cette réalité gelée, ce moment parfait ou une balle troue la tempe d'un homme debout qui nous fait face ?

(On associe une telle image d'un temps arrêté, gelé à d'autres images similaires et aussi célèbres :

– celle de Robert Capa, *Guerre d'Espagne, camp républicain, 5 septembre 1936* : un homme armé est arrêté net dans sa progression. Prêt à lâcher son fusil, il va tomber en arrière, les bras en croix. L'ombre portée permet de situer la prise du cliché en fin d'après-midi. L'homme est photographié seul, en pied, en légère contre-plongée, ce qui indique la proximité du photographe.
– d'autres encore, anonymes comme celle d'une balle de cuivre qui traverse une pomme. Une carte (valet de pique) découpée par la tranche par une balle de fusil de calibre 30-06 à 910 m/s.)

Ici la réalité vietnamienne a deux noms irrémédiablement associés – l'exécuteur et l'exécuté, le bourreau et la victime – à celui du photographe : Eddie Adams (1933-2004) correspondant de guerre au Vietnam pour Associated Press a couvert l'offensive du Têt et le 1^{er} février 1968, deuxième jour de l'attaque vietcong, accompagné de Vo Suu, un cameraman freelance de NBC, il immortalise dans le quartier chinois de Cholon à Saigon, un pur moment photographique quand le chef de la police sud-vietnamienne, le général Nguyen Ngoc Loan abat de son 38 canon court un suspect vietcong qui vient d'être capturé : Nguyen Van Lem fut d'emblée présenté comme un capitaine vietcong commandant une section en charge des assassinats et des représailles, qui venait juste d'achever une mission particulièrement cruelle durant laquelle 34 civils, femmes et enfants de familles

de policiers sud-vietnamiens furent exécutés et retrouvés ligotés dans un ravin. Mais les infos concernant Van Lem devinrent plus contradictoires et selon Horst Faas, photographe et *photo editor* pour AP qui visionna et choisit cette image-là parmi la séquence livrée par Eddie Adams, la bio de Van Lem diffère, et selon d'autres photographes vietnamiens, c'était un traître qui travaillait pour les deux parties, à la fois pour le vietcong et pour la police sud-vietnamienne. Mais 32 ans après, Horst Faas retrouva sa veuve qui vivait toujours au même endroit dans la banlieue sud de Saigon. Elle lui montra une photo très retouchée de Nguyen Van Lem en lui affirmant qu'il avait bien été membre du front de libération nationale, le vietcong, sous le nom de guerre de capitaine Bay Lap et qu'il avait disparu peu avant l'offensive du Têt de février 1968 et n'était jamais revenu. Elle refusa de voir la fameuse photo de son exécution.

Le général Nguyen Ngoc Loan continua de combattre le vietcong.

Selon Eddie Adams, qui remporta en 1969 le prix Pulitzer avec cette photo qui devint immensément célèbre et diffusée à des millions d'exemplaires tout autour du monde et qui contribua au développement dans l'opinion publique d'un sentiment pacifiste de refus de la guerre : « le général a tué le vietcong, moi j'ai tué le général avec mon appareil photo ; la photo est l'arme la plus puissante au monde. Même si les gens y croient, les photos mentent, sans même une quelconque manipulation, elles ne sont que des demi-vérités. »

Il y eut une campagne pour déférer devant les tribunaux ce général coupable d'avoir bafoué toutes les règles de la convention de Genève sur le traitement des prisonniers de guerre.

Après la débâcle américaine de 1975, le général trouva refuge aux Etats-Unis où il ouvrit une pizzeria en Virginie. Reconnu en 1991 comme étant le sinistre exécuteur de la célèbre photo, il dut fermer son restaurant et il s'éteint en 1998 dans la banlieue de Washington. Eddie Adams s'excusa publiquement du tort qu'il avait fait au général en qui il vit un véritable héros, aimé des sud-vietnamiens.

La déclassification des rapports de la CIA le montre sous un jour plus affairiste et politicien. Les rapports du 26 janvier 1967, déclassifiés le 22 février 1991, le décrivent par exemple comme un homme vivement engagé dans les

14 luttes politiques entre les clans et factions sud-vietnamiennes, prêts à tous les coups tordus. Propriétaire d'un journal local, il censure certaines informations, essaie d'organiser un syndicat jaune pour contrer l'influence de celui des dockers.

Ce n'est plus seulement ce bourreau sanguinaire, ni non plus ce héros angélique défenseur de la liberté face aux communistes vietcongs.

Une photo parfaite a toujours besoin d'un supplément d'enquête, ou alors d'une nouvelle peinture pour la re-magnifier, pour lui donner sa pleine dimension, son échelle 1. Une peinture d'expression qui s'attaque à une image photographique, à un instantané, est-elle dans son plein droit ?

A la peinture hyperréaliste (ou presque) qui ne s'était heureusement pas embarrassée d'aller sur le motif, mais qui en s'attachant à peindre des images plus qu'à faire des peintures, on ne reprochera jamais cet emprunt photographique, qui n'est souvent qu'anonyme.

L'artiste puisant dans ses propres archives, dans les banques d'images, et aujourd'hui sur le net et sa profusion d'images *low resolution* pour un *google-isme* généralisé.

Tapez « exécution à Saigon » option images et des dizaines de sites vous balancent l'image clé d'Eddie Adams, prête.

J'ai questionné Yan Pei-Ming sur les raisons qui l'avaient poussé à faire le choix d'une image surmédiatisée pour en faire une peinture :

– J'étais à la recherche d'une image d'exécution chinoise, et cette photo m'avait toujours intrigué, elle montre un homme tué froidement. Cette question du meurtre de sang-froid, dans ce quartier chinois de Saigon, me touche forcément, m'intéresse. Je suis Chinois et même s'il s'agit d'une histoire vietnamienne, le fait qu'elle se situe dans le quartier chinois me concerne. J'ai gommé la ville en arrière-plan, ne laissant que les seuls personnages de l'histoire, le bourreau, la victime et le soldat casqué voyeur. Mon titre *Quartier chinois, Saigon* situe le contexte.

– Oui, même si l'on reconnaît immédiatement le contexte vietnamien car cette scène est archi-connue et renvoie instantanément à la guerre du Vietnam. N'as-tu pas craint de repeindre une image déjà constituée, une icône ?

15 – Mais cette peinture n'est pas à vendre, je l'ai dédicacée à ma fille Sarah-Ning, c'est pour elle, pas pour le commerce.

– Mais Ming tu exposes cette peinture, non ?

– Oui.

En fait les sources photographiques dans la peinture de Yan Pei-Ming n'ont jamais posé question apparemment, aucun auteur ne semble s'y intéresser comme si ces sources ne pouvaient être qu'anecdotiques, de l'ordre de la cuisine d'atelier. Ici la source est limpide, ce qui n'est pas le cas pour les autres œuvres en ce qu'elles ne poussent pas à l'investigation, à la curiosité. Et pourtant les dizaines de Mao peints en rouge en noir en grand en petit mort saluant la foule applaudissant (ses contemporains rassemblés en hors champs), sont exécutés d'après des photos – portraits officiels, images validées, figures de propagandes – mais en fait des images interchangeables, non situées, intemporelles presque, même celles du président mort, gisant, mort pour toujours et depuis longtemps.

Yan Pei-Ming peintre d'Histoire, raconte-t-il également des histoires ? La peinture d'Histoire est plus autoritaire que narrative bien qu'elle puisse l'être également quand l'universel s'accorde du fait divers, de la scène clé qui se constitue en histoire, en l'Histoire, telle cette photo d'Eddie Adams qui n'aurait pu être qu'une prouesse technique de hasard sans le rattrapage du moment et du contexte.

La peinture de Ming est narrative souvent dans ses titres : le paysage y est international et surinvesti d'une réalité macabre : un lieu de crime, de nuit de surcroît.

Il est une autre peinture, assez mystérieuse, récente, titrée « Lingchi » mot chinois que l'on pourrait traduire par : le supplice des 100 morceaux (supplice par démembrement). Une torture chinoise consistant à découper le corps du supplicié en cent morceaux qui sont jetés à terre au fur et à mesure. Le condamné disparaissant en un irrémédiable désassemblage de 100 éléments. Littéralement taillé en pièces.

La peinture montre trois personnages debout aux pieds desquels un cadavre dénudé (une femme) gît un peu à l'écart. Si la peinture a été réalisée d'après une photo conservée dans les collections du musée Niépce de Chalon-sur-Saône (il s'agit des plaques 11 et 12, « les fossoyeurs* ») la

16 transcription n'est pas totalement fidèle en ce qu'elle ré-assemble le cadavre démantibulé en un tout, à nouveau humain – mort mais intègre.

La fantaisie érotique-morbide pour la torture chinoise, ses supplices raffinés, cruels mais sophistiqués, rituels savamment référencés et codifiés, est à l'œuvre dans bon nombre de ces photos colonialistes que savaient saisir militaires et curés, racistes paternalistes et pervers polymorphes. Elle devient une peinture qui a volontairement effacé l'exaltation populaire dépeinte dans les photos de « lingchi » pour une narration en suspension où le cadavre fait plus figure de chien crevé ignoré que de reste d'humain châtié pour crimes gigantesques.

Fidélité ou recomposition et ré-arrangement, l'artiste opère ainsi d'après ses sources photographiques dans la série de peintures de scènes de morgue.

Google-isons : « Marilyn Monroe morte » option 'images' et en un clic sur www.palamito.it/marilynmonroe.htm apparaît l'image de la célèbre actrice sur son lit de mort. La peinture de Ming reprend fidèlement le cadrage de l'image du site.

En revanche pour les papes morts, les images trouvées gardent du pape (Jean-Paul II) l'allure officielle avec grand costume d'apparat, mitre incluse, ce que Ming va effacer pour ne conserver, à l'instar de Marilyn, qu'une tête nue reposant de profil.

Le fait que certains papes morts aient été peints avant la véritable mort du souverain pontife ajoute à l'ambiguïté et à la réelle manipulation des sources. Peintre de la fiction plausible d'un futur immédiat – le pape Jean-Paul II à l'agonie depuis des lustres, le père de l'artiste malade déjà dépeint sur son lit de mort – Ming anticipe plus largement quand il se couche sur la paillasse de la morgue en un autoportrait frontal où seuls deux pieds nus pointent en avant du tableau. Qu'il en ait simulé la pose pour une photo qui lui servira à exécuter la peinture n'est jamais qu'un autre indice d'une technique finalement minutieuse quand la vision de la peinture finale n'induit pas nécessairement ce détour « sur le motif ».

Scénariser la peinture, puis l'exposition, prouve à quel point le ressort narratif devient de plus en plus prégnant au fur et à mesure que l'Histoire – chinoise puis globale – rejoint la vision initialement picturale de Yan Pei-Ming.

17 * Il s'agit vraisemblablement du supplice du mandarin Wang Weigin exécuté à Pékin en octobre 1904 pour le meurtre de 12 personnes. La mise à mort par *lingchi* était appliquée en vertu d'une loi prévoyant cette peine pour le meurtre de trois personnes ou plus de la même famille. Plutôt appliqué aux hommes, ce supplice fut aboli en 1905. Le jeu de douze plaques stéréo du musée Nièpce détaille le supplice, jusqu'à la prise en charge des restes du condamné par les fossoyeurs vêtus de blanc – plaque 11 et 12.)

« PUISQUE RÉALISME IL Y A¹ »

xavier duroux

Ming est né en idéologie (La Chine de la révolution culturelle). Mais ce n'est qu'assez récemment que sa peinture est rentrée en politique – après un long épisode initial de déréalisation (une figuration produisant ses effets entre culte de la personnalité maoïste et anonymat).

Au bord de l'eau – 108 brigands (1993-1994), à la manière d'*Un enterrement à Ornans* (1850) chez Courbet, marque le moment où il commence à faire œuvre de peintre d'Histoire. Passons sur le fait qu'il s'agisse dans les deux cas d'une galerie de portraits pour ne pas céder à l'empressement d'y voir l'expression cohérente d'une logique picturale partagée.

Reste que *l'Enterrement* n'est pas une prise de position anti-cléricale (certains y voient plutôt un épisode de l'appétit d'union sacrée des républicains quarante-huitards). Et il serait tout aussi erroné de prendre l'allusion aux *brigands* (chez un Ming alors en quête d'appartenance et de reconnaissance) au pied de la lettre d'une condamnation de la « mafia artistique ». Et pourtant...

Peinture d'Histoire, elle l'est à « rebondissements »... Avançons qu'on y rencontre plutôt des énoncés sans rhétorique, ne cédant pas à la formule du récit exemplaire ou à une mise en scène portée par la critique dialectique.

A propos des *Casseurs de pierres* du peintre comtois, Proudhon n'écrivait-il pas : « La route solitaire est d'une bien autre poésie qu'un contraste affecté de l'opulence et de la misère. C'est là qu'habitent le travail sans distraction, la pauvreté sans fêtes et la tristesse désolée. »

Un petit soudanais ou *Anti-riot cops* de l'immigré chinois font preuve – « en pire » – de la même franchise. Mais chez Ming (et c'est bien une chose qu'il partage avec son ami sculpteur Wang Du), le social se reflète dans le miroir de la communication : passé des théories jdanoviennes aux applications warholiennes, il s'évertuera à rendre « en évidence » les êtres, les positions ou fonctions. Mais pas seulement...

Car son réalisme est aussi un arrangement prophétique, ses « allégories réelles » ont l'indéférence de celles de Courbet. *Funérailles du Pape Jean-Paul II* (2003) – peint avant décès – ou la scène à quatre personnages de *Lingchi* (2004) – fiction « erronée » d'un supplice traditionnel – valent autant par leur « autre » sens (politique) que *L'Atelier* ou le *Départ des pompiers courant à l'incendie*.

Peintres et exilés, Courbet – l'exemple communard (obligé à payer les frais colossaux de la reconstruction de la colonne Vendôme) – et Ming – filigrane communiste (contraint à la preuve par la success-story extérieure) – sont frères en « sauvagerie ».

Tant il est vrai que *Le vieil arbre dans la gorge* (1871), « peinture noire » où le héros décharné est sur le point d'être écrasé par la roche, annonce *Paysage international, lieu du crime* (1999)... que *La toilette de la morte* (vers 1850), dite longtemps toilette de la mariée, donne à penser *Chambre froide* (2003) ou le gisant de *Mariée* (2003)... que *Renard mort suspendu à un arbre dans la neige* ouvre notre perception au corps allongé du *Père de l'artiste à la morgue* (2004)... mais aussi qu'*Emile Louis* (2005) est peut-être le cousin du *Chasseur allemand* (1859) auprès de la dépouille du cerf... et que la *Baigneuse* dont le fessier fit scandale au Salon de 1853 (soit-disant cravaché par l'Empereur) partage sa vérité avec la prostituée cul en l'air de *Filles de joie, Sabine, Ingrid, Aline* (1998).

Place à Ming peintre de la nature évanouie : bien au-delà d'une impossibilité de tout « sentiment de nature », c'est la nature humaine dont il prédit la perte. Et de suite toute la peinture à figure (sans reproches et sans peines) est « empêchée de tourner en rond ». Place alors à la survie...

1. Titre d'un projet d'article de Baudelaire...

20 **MANGER EN CHINE, DORMIR EN FRANCE** **astrid gagnard**

Comment est commentée et analysée l'œuvre de Ming ? Quelles relations existent entre la réception et la production de ses œuvres ? A quel champ contextuel appartiennent-elles ? Dans quel discours sur l'art sont-elles inscrites ? De quel appareil critique, l'œuvre dispose-t-elle aujourd'hui ? Voici les questions qu'il me semble nécessaire de poser et d'envisager dans ce texte liminaire à cette anthologie. Ces questions ne sont pas prématurées, elles interviennent à un moment décisif de la carrière de Ming, alors que l'œuvre a trouvé son identité et a atteint sa maturité.

Ming est un peintre instinctif, cela se lit dans sa peinture et se sent lorsqu'on a la chance de la connaître. Mais l'instinct ne l'empêche ni d'être lucide, ni d'avoir une conscience stratégique de son rôle et de sa place. Et la pensée de Ming, c'est cela, un juste équilibre entre instinct, lucidité et volonté.

Les discours et les écrits sur son travail s'organisent pour ainsi dire de façon dichotomique entre les questionnements sur la personnalité de l'artiste et les analyses s'intéressant rigoureusement au sens de sa production picturale.

Les secondes, plus rares, ont l'avantage de toucher directement à l'objet des œuvres. Les premières ont elles l'intérêt indéniable, en posant la question de l'identité de l'artiste, d'interroger l'identité et l'origine de l'œuvre. Bien sûr on le sait la biographie d'un artiste est pour ainsi dire toujours éclairante sur le contexte et les idées qui ont présidé à certaines créations. Toutefois le genre a ses limites et son exercice est relativement peu aisé. Aujourd'hui quelques-uns, dans une certaine presse généraliste, oubliant cela, se livrent à des récits lapidaires de la vie de l'artiste, sûrs qu'ils sont

21 d'avoir perçu la réalité et la vérité du travail d'atelier. Il en résulte des analyses consacrées à la supposée psychologie de l'artiste et à la narration mythique de son existence. Tout ceci a peu de chance de rendre l'individu dans toute sa complexité.

On ne dira jamais assez que, pour autant qu'il soit soucieux de la situation politique et sociale de la Chine et perméable aux idées de changements qui s'y manifestent depuis la fin des années 1970 sous forme de crises paroxystiques, c'est pour peindre et uniquement dans ce but qu'il la quitte en août 1980.

De même on ne peut pas comprendre Ming, si on ne prend pas en considération le fait qu'il vient d'un pays surpeuplé et d'une économie de manque. La détermination qui l'habite depuis toujours à vivre de son art, et uniquement de son art, il faut probablement la chercher dans ce contexte.

Dans son texte de 1997, Christian Besson note que l'œuvre de Ming s'est élaborée notamment « dans l'échange, la traduction et le quiproquo¹ ». Je me permettrai d'ajouter à cette assertion, que la réception de l'œuvre, s'est elle aussi bâtie en partie sur le malentendu.

Un corpus de lettres écrites par Ming, durant ses années d'études à l'école des beaux-arts de Dijon, à son professeur d'arts plastiques de l'enseignement secondaire, Monsieur Xu, et conservées dans les archives de l'atelier de l'artiste, témoignent de la remise en question suscitée chez Ming par l'enseignement des beaux-arts en France. Dans une lettre du 4 octobre 1981, alors qu'il vient de réussir le concours d'entrée à l'école des beaux-arts de Dijon, il déclare très clairement à celui qui l'a encouragé dans la voie des études artistiques, qu'il travaille sur le dessin et « veut dépasser la vieille méthode ». Une seconde lettre du 29 novembre 1981 explicite les raisons de ce souci de dépassement : « Il y a une grande différence entre les écoles des beaux-arts françaises et chinoises. Avec le développement économique des pays occidentaux, les gens cherchent plus le bien être et la stimulation intellectuelle. (...) Les professeurs nous interdisent de peindre de façon réaliste, il nous faut peindre de façon créative. Ils nous disent

22 souvent : « la peinture n'est pas une carte postale, elle ne peut pas être remplacée par la photographie. (...) J'ai lu un article de Li Xi-Qing dans le magazine *Beaux-Arts* à propos de l'éducation des beaux-arts en Angleterre. Les conceptions de l'éducation des beaux-arts en Angleterre, comme dans les autres pays occidentaux et même au Japon, ont évolué de la maîtrise technique du dessin à la recherche de la créativité. »

Il venait en à peine deux mois d'assimiler ce qu'était le ressort de la modernité et de l'art occidental. Ce qu'avaient compris avant lui, Lin Feng-Mian, un des introducteurs du modernisme en Chine à la fin des années 1920, ou encore Tsuguharu Foujita, dont l'influence sur les mouvements artistiques japonais des années 1950-1960 reste sous-évaluée.

Le 7 mars 1982, Ming écrit au Professeur Xu : « Je suis en train de changer le style de mes peintures, l'école où je suis est une école moderne, les professeurs ici guident les étudiants afin qu'ils s'expriment librement (...). » Conscient de la façon nouvelle dont il perçoit l'art et « les missions de l'artiste », il lui explique dans un courrier du 18 juillet 1982, qu'il a « lu beaucoup d'articles sur l'art dans les magazines chinois spécialisés » et qu'il a « vu aussi certaines œuvres des étudiants d'écoles des beaux-arts chinoises ». Il dit alors avoir « envie de crier : Réveillez-vous vite ! », car il déplore que tous suivent le chemin du réalisme avec le même style, la même technique, mais sans « esprit ».

L'œuvre du jeune peintre, marqué à son arrivée en France par la peinture de De Kooning, fut comprise dès les années 1986-1987, comme relevant soit d'une expression culturellement caractéristique de la Chine, soit de la tendance néo-expressionniste qui occupait la scène artistique dans les années 1980. Pourtant aucune de ces deux propositions d'analyse ne satisfait Ming, qui dénonce très clairement l'interprétation néo-expressionniste. Ce qu'il tente d'établir, ce sont de nouvelles modalités pour la peinture.

De 1987 à 2006, l'œuvre a basculé sur de nombreux points aussi bien sur le fond que dans la forme. Si la bichromie, noir et blanc, est utilisée au début comme un procédé emprunté à la tradition picturale chinoise, en remplaçant l'encre de Chine par la peinture à l'huile et en évitant par l'absence quasi-totale de couleurs de se confronter à plusieurs siècles d'histoire de l'art occidental, elle devient au fil des années, et en se déclinant

23 du rouge et blanc à l'or et blanc en passant par l'argent et blanc, la marque d'une recherche d'efficacité.

Marie Lapalus l'avait souligné dans son texte de 1990, le principe de production chez Ming est conditionné par son évolution continue.

Ce que les peintures de Ming présentent au début de sa carrière, c'est avant tout le geste du peintre dans une confrontation entre figures anonymes et la seule identifiée, celle du Président Mao.

Dès 1994, de l'enregistrement de l'acte, l'œuvre va peu à peu glisser vers sa signification en entraînant ou en accompagnant un changement stylistique. La peinture est plus travaillée, la matière plus présente et plus soignée et les figures toujours plus identifiables. C'est ainsi que l'univers pictural de Ming se peuple de façon progressive, tout d'abord avec son père, qui devient le représentant de la condition humaine, puis avec Bouddha, les mendiants, les enfants victimes, les prisonnières, les prostituées, les portraits de commande et des paysages internationaux. Puis le personnage de Bruce Lee et des autoportraits apparaissent en 2000.

Mais c'est peut-être depuis 2003 que l'œuvre s'est le plus diversifiée dans ses sujets et dans son style. A partir d'une réflexion sur la thématique de la mort, des natures mortes, des vanités, des gisants, des scènes mortuaires, des exécutions et des papes ont enrichi le répertoire de Ming. Avec les peintures produites pour la Biennale de Venise en 2003, il ajoute à la question sociale déjà présente dans son travail un aspect plus ouvertement politique ; policiers anti-émeutes et hooligans font alors leur entrée. Aujourd'hui la peinture de Ming est porteuse d'un récit dans lequel les questions socio-politiques tiennent une place de premier plan ; du portrait du Pape Jean XXIII, qui a condamné la notion de « guerre juste », à la peinture infamante représentant Emile Louis, premier criminel de cette galerie de portraits.

Il n'y a pas d'ironie dans les peintures de Ming, mais la sincérité de son engagement pour ce médium. Il y a aussi la force de cette nouvelle peinture d'histoire, qui s'est heurtée en 2005 à la censure partielle des autorités chinoises apparemment surprises de voir qu'un accrochage pouvait créer du sens.

24 S'il est probablement vrai qu'il n'a « jamais totalement quitté la Chine² », sa peinture, elle, l'a quittée en août 1980. Cette Chine qui en 1990 n'était pour lui « ni un rêve ni un objet (ou un sujet) de rêve possible³ » semble en passe de devenir le lieu d'un futur hypothétique. La République Populaire de Chine, qui a eu en 2005 pour la première fois un pavillon national à Venise, ne semble toujours pas avoir choisi de se doter d'une politique culturelle ambitieuse, trop occupée qu'elle est par la gestion de sa croissance économique.

Je sais que pour Ming, qui a toujours choisi de mettre son mode de vie au diapason de sa production, c'est une préoccupation.

Quand parfois on l'interroge sur le fait de savoir, s'il préférerait vivre en Chine, il répond qu'il souhaiterait pouvoir manger en Chine à la condition d'avoir la certitude de pouvoir, chaque soir, rentrer dormir en France.

Transcription des lettres originales : Ying Cao
Traduction : Ying Cao et Astrid Gagnard

1. Christian Besson, « Ming : une question d'identité », in catalogue de l'exposition *Yan Pei-Ming, La Prisonnière*, Musée des beaux-arts de Rennes, Rennes, 1997, page 39.

2. Christian Besson, « Ming : une question d'identité », in catalogue de l'exposition *Yan Pei-Ming, La Prisonnière*, Musée des beaux-arts de Rennes, Rennes, 1997, page 41.

3. « Entretien de Bernard Marcadé avec Yan Pei-Ming », in *Art chinois 1990 – Chine demain pour hier*, Paris, collection Carte Segrete, Les domaines de l'art, Paris, 1990, page 62.

25 **SHANGHAI EXPRESS** **le consortium**

Le retour au pays de son enfance, qui plus est dans sa ville natale ne permet pas toujours d'éviter les clichés tels que ceux qui sont inévitablement associés au « retour de l'enfant prodigue », au « succès à L'Ouest », au « triomphe de la peinture à l'huile ». Ils n'en sont que les plus évidents à l'œuvre dans cette exposition personnelle au musée des Beaux-Arts de Shanghai.

Yan Pei-Ming est cet adolescent chinois qui abandonne son pays en 1980, volontairement exilé en France pour devenir artiste, à l'image de tous les célèbres émigrés des siècles passés qui, de Paris ont fait, pendant un long moment, la capitale des arts modernes.

Un quart de siècle plus loin, l'année de la France en Chine lui fournit le contexte d'un retour aux origines, l'occasion d'une réinscription dans le paysage artistique contemporain chinois.

Ce retour est aussi celui de l'absent, du père mort en exil, en France l'année passée, à qui l'exposition est dédiée et autour de qui, en peintures, l'exposition s'articule.

Le père mort, le retour Dijon – Shanghai

Yan Pei-Ming est un peintre, chinois, français, bourguignon, dijonnais, un peintre de la peinture à l'huile – c'est lui-même qui se flatte de la pensée impossible en Chine d'un succès fondé sur cette technique – des grands formats, comme on dirait des grands espaces pour saluer la geste des peintres de l'Ouest sauvage américain.

L'exposition solo en Chine est une stratégie à plusieurs titres et le premier, celui du retour comme preuve d'un succès n'en est que le plus orgueilleux, le plus ostentatoire, quant aux autres, plus subtils, ils n'apparaissent qu'à l'énoncé du projet de l'exposition.

26 La leçon est celle de la peinture, une peinture express, en camaïeux de blanc, noir ou aussi de blanc, rouge, bicolore et empâtée.

La peinture comme un environnement, englobant et terrifiant car l'échelle est disproportionnée, comme l'est le geste d'application. La peinture qui concourt désormais dans les mêmes catégories que l'installation, que les projections d'images animées, et qui ne peut plus se prévaloir de son statut historique et « premier » pour désirer se situer à part. La peinture comme preuve – et pas seulement des valeurs-refuge d'un marché dit tout-puissant – d'un champ toujours ouvert et opérant.

Comme leurs homologues et collègues, les directeurs de musées chinois se sont lancés à leur tour dans l'aventure des biennales internationales qui peuplent aujourd'hui la planète. Celle de Shanghai a ouvert une brèche sur l'art contemporain chinois, celles de Guangzhou et de Pékin le valident. La vidéo bien sûr y trouve une place de choix et s'enferme dans toutes ces boîtes noires inconfortables, alignant les traces de performances transgressives. Un espace de libération. Voire.

Elles font la part belle au cynisme sincère qui veut qu'un artiste contemporain puisse fournir à l'envi et successivement, des peintures, des photos, des sculptures, des vidéos et des installations (les plus en vogue) et qu'il réussira comme artiste exotique (comprenez venant d'ailleurs que de l'Ouest) à faire quelques pas dans ces fameuses mais souvent inutiles biennales d'art contemporain. Quelques pas, et seulement pour quelques-uns d'entre eux.

Yan Pei-Ming a emprunté une autre route, plus laborieuse et longue qui a procédé d'une vision plus acerbe, plus hypothétique, et sûrement moins gratifiante à court terme.

Faire une peinture qui soit d'une expressivité distanciée, mais d'une frontalité évidente, d'un jeu jamais gagné à l'avance qui fait que chaque tableau doit se défendre, s'imposer et trouver son autonomie de contenu et de style. Faire une peinture qui défie l'espace de présentation et submerge le spectateur.

Ainsi à Shanghai où le rez-de-chaussée du musée qui accueille l'exposition est divisé en deux vastes espaces symétriques qui en ont déterminé la conception.

27 D'un côté, un ensemble monumental occupe la salle : *Au bord de l'eau – 108 brigands*, 108 portraits en touche à touche sur 4 rangées accrochés sur une cimaise érigée pour l'occasion alors que les 5 alcôves en face sont laissées libres.

En fait des brigands du célèbre livre de Luo Guan Zhong, il ne s'agit en l'occurrence et pour la plupart que des tristes figures du milieu de l'art français en villégiature à la villa Medici de Rome où Yan Pei-Ming séjourna comme pensionnaire « prix de Rome » en 1993-1994. Ces gros plans de visages plus ou moins identifiables qui forment une mosaïque puissante, prolongent une œuvre éponyme de 1991 pour laquelle l'artiste avait, directement sur le mur, fait le portrait de 108 étudiants de l'école des beaux-arts de Montpellier à l'occasion d'une exposition solo. Le procédé des portraits multiples sera repris à plusieurs reprises ; en 1996 à Soweto en Afrique du Sud avec *Faces from Soweto – 21 portraits of children* et en 1999 avec *Le Retable, éloge des métissages* exposé au Panthéon à Paris. De telles séries réalisées dans un temps assez court et ramassé, imposent une vitesse d'exécution qui conduit à un traitement pictural très enlevé où chaque figure se réduit à quelques traits spécifiques au bénéfice d'un rendu d'ensemble cohérent.

De l'autre côté, l'hommage au père, énoncé dans le titre, est à l'œuvre dans cette salle qui voit la famille paternelle de l'artiste évoquée à coups de portraits croisés d'*Oncle aveugle YZY* et de *Tante YYE* qui peuplent une rangée d'alcôves, quand leur faisant face, les figures d'un monde sexué, vénal et dangereux s'illustrent en visages de prostituées ou d'enfants martyrs. Les figures de la mort et de ses restes cadavériques gisant là, à deux pas des fleurs de funérailles, achèvent de constituer cet hommage en une célébration posthume.

La salle est barrée d'une cimaise, longue et trapue qui accueille sur un de ses flancs un grand paysage allongé, vaste étendue peu occupée, par un arbre noir peut-être.

Parmi les sujets récurrents dans l'œuvre de Yan Pei-Ming, les paysages nocturnes y occupent une place cruciale en tant que nœud narratif à fort soupçon dramatique : le paysage, qualifié d'international, est un lieu de crime. Le mobile et les circonstances sont bien sûr laissés en proie à toute

28 interprétation possible et le surtitrage complète aisément les vides laissés sur la toile.

L'autre flanc de la cimaise résume une histoire moderne, ramassée en 3 tableaux : un grand Bruce Lee, un pape mort, et la tête détournée d'un personnage public français – le président Chirac.

Des emblèmes du pouvoir, médiatique, religieux et politique mais qui sont aussi des raccourcis splendides, des manières d'identification simples : la réussite brisée de l'acteur chinois Bruce Lee en 1973, asiatique James Dean tué dans la fleur de l'âge ; les habits blancs et la calotte d'un pape déjà mort, entre les Bacon sous-entendus et cette montagne inqualifiable du conservatisme catholique, échappent ici à toute identification militante – juste un amas de peinture sans symbolisme ni glorification, un pape mort comme il y eut tant de *Suisses morts* pour Christian Boltanski ; Chirac, avec sa tête coupée au ras du menton et posée sur un flot horizontal de peinture blanche, est immédiatement reconnaissable et ce cadrage évite tous les pièges de l'hagiographie comme de la critique ou de la caricature. Une évidente façon d'introduire ainsi un contexte et le moment d'une histoire, sans plus de conséquence que ce pape, mort-là. Un bon client, comme on qualifie, en radio ou télé, de talentueux interlocuteurs qui seront inlassablement consultés sur les sujets les plus divers. Revenir sur ses propres pas, sur les traces d'une enfance chinoise disparue au milieu des tours postmodernes, chacune couronnée des plus folles citations architecturales, qui de soucoupe volante, en chalet sommital ont bouleversé le *skyline* de Shanghai en une sorte de *sim-city* attachante.

Dijon, janvier 2005

Ce texte a été publié dans le catalogue de l'exposition Hommage à mon père, Dijon-Shanghai-Guangdong aux Éditions populaires des beaux-arts de Shanghai en 2005. Cette première exposition personnelle de l'artiste en Chine, dans sa ville natale, a été organisée en février-mars 2005 au Shanghai Art Museum dans le cadre officiel de l'Année de la France en Chine.

29

LE GRAND SOMMEIL

Considérations autour du motif de la mort dans la peinture de Yan Pei-Ming

fabian stech

« Se penser mort, voilà le sérieux ; être témoin de la mort d'un autre c'est du vague sentiment. » Kierkegaard

Les artistes ont un rapport ambivalent avec leur propre mort.

Les autres, ceux qui ne sont pas artistes, redoutent la mort et considèrent avec le reste de la société que la mort est toujours la mort des autres. C'est comme si l'on appliquait le conseil d'Epicure, qui distingue dans sa lettre à Ménécée deux états : soit nous vivons et la mort ne nous atteint pas, parce qu'elle n'existe pas, soit nous sommes morts et la mort ne nous atteint pas parce que nous n'existons plus. Que quelque chose n'existe plus, nous ne l'apprenons que par les autres. La mort n'arrive qu'à l'extérieur de nous-mêmes et nous ne voyons que des images de la mort. Images d'effroi dans les médias et images personnelles du deuil suite à la perte d'un proche. Nous avons peur de la mort parce qu'elle nous est refusée en tant qu'expérience. Yan Pei-Ming décrit ce sentiment de la peur de la mort en racontant qu'il a ressenti très tôt comme une injustice l'idée de ne plus exister. Il aurait fondu en larmes, désespéré.

La relation ambivalente de l'artiste à la mort vient du fait que non seulement il craint la mort, mais plus encore il la souhaite, car c'est au moment de sa mort que l'artiste atteint le sommet de sa gloire. Économiquement cela se manifeste par une augmentation du prix des œuvres qui peuvent atteindre des montants insoupçonnés. La satisfaction que procure l'instant de « survivre », dont parle Elias Canetti¹, s'efface par rapport à l'envie de mourir. Par contre l'œuvre procure à l'artiste cette satisfaction de « survivre » car elle se substitue à celui qui l'a créée.

C'est peut-être dans *l'Autoportrait à la morgue* de 2003 que l'on ressent le plus cette volonté de faire corps avec la mort. Sur ce tableau, Ming ne s'exhibe pas en tant que personne, que l'on pourrait identifier par son visage,

30 mais montre un corps recouvert d'un linceul dont on ne peut voir que les pieds. Le corps et le visage de l'artiste mort sont invisibles. Ce dernier n'est représenté que par les pieds qui sont bien les parties les plus anonymes du corps. « Les pieds de ceux qui te porteront dehors sont déjà devant la porte² », car ce qui reste c'est l'œuvre et le jugement porté par le public et la postérité. Cette représentation anonyme dépasse un tabou qui veut que l'on ne montre pas son propre corps mort et donne au tableau le caractère d'une allégorie universelle de la mort, tout en mettant le spectateur en contact avec la possibilité de sa propre mort. L'anonymat de ce corps caché fait en même temps référence au cinéma et au film. Combien de films commencent par l'image d'un linceul qu'on soulève et une mort que l'on essaie d'expliquer³ ?

Autonecropsopie

Bien que l'autonecropsopie, c'est-à-dire l'idée de se représenter soi-même mort, ait bien sûr des précurseurs dans les arts plastiques – qu'il s'agisse de l'autoportrait de Courbet, *L'homme blessé* de 1844 tout comme les dessins de James Ensor ou de Oskar Kokoschka « Moi-même, mort⁴ » – le tableau de Ming, *Autoportrait à la morgue*, ne s'inscrit pas uniquement dans cette tradition. Il a été peint juste avant que son père ne s'éteigne et il est empreint du contact de Ming avec la mort de l'un de ses parents les plus proches. Ce que la mort de son père a signifié pour lui, Ming l'exprime ainsi : « La prochaine fois, c'est mon tour ! Voilà, c'est aussi simple que ça. Quand le père est encore là, le souci de notre propre mort est retardé. Quand le père n'est pas encore mort, tu penses à la mort, tu l'imagines, mais quand il est mort, tu te dis : Ah, ça y est ! Le prochain c'est moi⁵. » Cet autoportrait est doublement influencé, d'un côté par l'histoire de l'art qui connaît ce type de représentation, de l'autre côté par la famille, en tant qu'institution sociale. La famille, cela signifie une lignée, dans laquelle on s'inscrit et dont résulte une succession dans la mort, qui passe du père au fils⁶. Ceci explique également pourquoi Ming qualifie cet autoportrait de « fiction sur ma propre existence ». Puis il ajoute : « elle deviendra réalité parce que cette fiction va avoir lieu un jour », le mot fiction pouvant également s'entendre au sens de récit, qui se transmet et perdure. Le récit de la mort

31 qui, dans sa forme anonyme, est le même pour tout le monde, prend son sens spécifique de destin individuel avec l'évocation du nom de la famille. Comme le linceul blanc, qui dans l'autoportrait semble s'élever vers l'éternité, tous les tableaux de cette courte période sont peints, pour la majeure partie, dans les tons de blanc. Ming a peint les deux derniers portraits de son père *Funérailles du père de l'artiste* et *Père de l'artiste à la morgue* peu de temps avant la mort de celui-ci. Deux autres tableaux portent le titre de *Fleurs des funérailles du père de l'artiste 25 octobre 2003*, l'autre, *Fleurs des funérailles du père de l'artiste 5 novembre 2003*. La date du premier tableau correspond au jour de la mort de son père, la date du deuxième tableau au jour de son inhumation. Dans les motifs de fleurs, le blanc est la couleur dominante et les contrastes souvent violents des tableaux bichromatiques de Ming sont relégués à l'arrière-plan. Le blanc des deux tableaux de l'enterrement a un effet de bourdonnement qui les rend extrêmement difficiles à photographier. Comme si la mort résistait à la reproduction technique. Ming explique le choix du blanc par la symbolique chinoise des couleurs, dans laquelle le blanc a une connotation de mort bien plus forte que le noir. La symbolique des couleurs de son pays d'origine s'est imposée inéluctablement au moment de la mort⁷. Mais même le flou des tableaux, travaillés presque blanc sur blanc, souligne la présence de la mort bien plus qu'une utilisation de couleurs distinctes et contrastées. Le tableau *La mariée* de 2004 joue également avec la symbolique des couleurs pour détourner le blanc de son origine virginale et lui donner un caractère mortuaire. Dans le tableau d'une femme anonyme, peint d'après une photographie, Ming donne l'impression de se référer inconsciemment au tableau de Claude Monet, *Camille sur son lit de mort*, qu'il modifie en réduisant les couleurs au noir et au blanc, (tout en maniant le pinceau tout à fait différemment et en retournant l'axe du motif de la verticale à horizontale). Le visage et les mains de la femme émergent une dernière fois avant de glisser dans le flou du blanc.

Quand Ming peint son père à la morgue c'est pour le mettre en relation avec d'autres personnes qu'il a représentées dans la même position – surtout avec Mao, dont il a fait une série de tableaux sur son lit de mort, dont deux polychromes mais aussi avec *Marilyn* de 2003 et les cadavres anonymes de

32 2001. Ce mélange de figures mythiques avec la personne de son père n'apparaît pas que dans cette série d'œuvres spécifiques mais aussi dans des portraits. Qu'elle est la cause de ce transfert ? Ming fait un glissement de son image vers l'image des autres. Le figuratif de sa peinture se dilue alors dans l'abstraction sans que l'un ou l'autre ne soit clairement défini. Ce ne sont pas seulement les motifs qui prennent la place l'un de l'autre, mélangeant ainsi le rôle du père avec celui du fils ou des figures mythiques mais c'est aussi dans la perception qu'il se passe quelque chose d'analogue selon la distance à laquelle on se trouve par rapport au tableau. Ce qui apparaît au spectateur comme un motif abstrait, quand il se trouve près de la toile, devient très clair et s'individualise s'il s'en éloigne. On peut cependant supposer que Ming travaille là aussi l'ambivalence.

Lingchi

La peinture de Ming a un rapport avec la mort non seulement par les thèmes et le contenu mais aussi par la forme et l'exécution car il utilise pour la majeure partie de ses peintures des photographies comme modèles. Or Barthes qui établit un lien entre l'invention de la photographie et la crise de la mort dans notre société, qualifie la photographie de « mort plate⁸ ». Les tableaux de Ming sont soumis à un mécanisme, donnant un effet que l'on pourrait qualifier de « screening ». Les images semblent planer sur la surface de la toile de telle sorte que même l'application matérielle de la couleur ne peut leur donner une profondeur déjà absente dans leur composition. L'image ne fait pas référence à autre chose qu'à elle-même. C'est peut-être une des raisons pour laquelle Ming peint souvent les mêmes sujets. Déjà dans la photographie, l'événement perd de son unicité par la possibilité d'une reproduction. De facto les peintures de Ming sont dépourvues de toute forme d'aura.

Cette répétition fréquente de motifs identiques et le travail en série met la peinture de Ming en relation avec la photographie en tant que moyen de reproduction. On a l'impression qu'il essaie d'atteindre par des moyens manuels ce que la photographie réalise techniquement. Le tableau peint par Ming pour le musée Nicéphore Niépce de Chalon-sur-Saône traite de cette fonction préliminaire de la photographie pour la peinture. Le musée

33 conserve quelques rares copies de photographies montrant une forme d'exécution en Chine appelée lingchi, au cours de laquelle le corps du condamné est coupé en morceaux. Une des photographies, qui date du début du XX^e siècle, a servi d'illustration au livre de Georges Bataille *Les larmes d'Eros*. Ce mot chinois de lingchi se constitue de deux signes, *ling* qui signifie à peu près « humilier, maltraiter » et *chi* « ralentir, empêcher ». Ming a fait réaliser préalablement un photomontage numérique⁹ provenant de cette série d'images, en utilisant des photographies extraites de la série des stéréoscopies représentant des groupes d'individus réunis autour des corps mutilés. Les modifications principales par rapport aux photographies apparaissent seulement dans la version peinte de l'image. Cette masse de spectateurs, dont témoignaient les stéréoscopies et le montage, disparaît dans le tableau de Ming. Il ne reste que trois hommes derrière le corps mutilé d'une femme, au sol. Les vêtements des hommes ont perdu de leur exotisme. Ce n'est plus le châtiment qui paraît central mais la direction du regard des personnages. Seul le regard d'un des hommes est dirigé vers la femme, le regard des autres vers le spectateur. Le tableau thématise ainsi l'acte de voir, en soi. Les faciès des personnages du tableau ne permettent pas l'identification d'une culture spécifique. Cette envie de regarder encore et toujours la représentation de la cruauté, Yan Pei-Ming la qualifie de domination universelle du regard de l'homme sur la femme en tant qu'objet privé de regard, symbolisé dans ce tableau par le corps féminin au sol. Il n'y a plus trace de l'extase dont parlait Georges Bataille en décrivant ces photographies, seulement un peu plus de mélancolie. Bataille a mis en relation l'origine du musée moderne avec l'invention de la guillotine, dont l'apparition a mécanisé la mort, contrairement au lingchi qui correspond au supplice d'une lente agonie.

Le spectateur et la mort

Au musée de Mannheim, accroché à côté de la troisième et dernière version de *L'exécution de Maximilien*, d'Edouard Manet, Yan Pei-Ming a exposé un autre tableau qui a pour centre la mort. *Quartier Chinois de Saïgon* est inspiré d'une photographie qui montre l'exécution d'un combattant vietcong par un officier américain. Les deux tableaux résument de manière saisissante

34 à quoi correspond la crainte de l'homme devant la mort : c'est de ne plus pouvoir donner un sens à sa vie au moment de la mort. Cette absurdité définitive que représente la mort amène l'homme à toujours demander un moratoire, un délai lorsqu'il est face à elle. Ce délai est demandé à un moment précis¹⁰. Ce qui a inspiré de nombreux récits populaires qui racontent comment la mort, dupée par un homme rusé, donne un nouveau sens à sa vie, sans pour autant expliquer comment l'homme va utiliser ce sursis.

Un des motifs les plus utilisés en peinture pour représenter la mort est le crâne. Ming détache le crâne, comme Gerhard Richter et Andy Warhol, du contexte de la nature morte et le peint comme un portrait. Ming considère que le portrait est en quelque sorte une condamnation à mort et que c'est cet aspect qui l'intéresse dans ce genre¹¹. Il traite le crâne et le portrait par analogie au film tel un *close up* sur la mort. Dans un texte de Francisco de Quevedo, la mort en personne parle aux hommes en leur expliquant que la forme de la mort ce n'est pas le squelette, mais que tout homme est soi-même sa propre mort au présent¹². Ceci pourrait être le message des crânes de Ming.

Kierkegaard a certainement raison quand il écrit en 1845 : « Des généralités sur la mort ne font qu'embrouiller la pensée, comme le désir de connaître le général¹³. » Personne ne peut éviter la réflexion sur sa propre mort et les images de Ming sont les témoins d'un tel face à face. Chaque spectateur se trouve obligé d'affronter l'expérience de l'autre pour s'approprier sa propre mort. L'homme a besoin de s'approprier sa mort car « la fin décide, si on a été heureux¹⁴ ».

- 35**
1. Elias Canetti, *Masse et Puissance*, traduit par Robert Rovini. Gallimard, Paris, 1966, p. 242-295. « L'instant de *survivre* est instant de puissance », p. 242.
 2. Georg Friedrich Hegel, *Introduction à la phénoménologie de l'esprit*. Traduction de Jean Pierre Lefebvre. Aubier, Paris 1991, p. 75. Hegel juge, avec cette citation des *Actes des Apôtres V. 9*, le rapport entre l'écrivain, le public et le porte parole de celui-ci, c'est-à-dire le critique.
 3. Une des références de ce motif au cinéma est sans doute le film *Frankenstein* de 1931. Dans sa construction, l'image fait penser à une leçon d'anatomie.
 4. Voir, Walter K. Lang, *Der Tod und das Bild. Todesevokationen in der zeitgenössischen Kunst 1975-1990*. Berlin, 1995, p. 135.
 5. *Yan Pei-Ming, Fils du Dragon*, « Chinese Kung Fu (Part 1,2 & 3) » Fabian Stech, interview avec Yan Pei-Ming. p. 269. Les Presses du réel, seconde édition, 2004.
 6. Dans son livre, *La grande image n'a pas de forme*, le philosophe et sinologue François Julien constate que dans l'art et la civilisation chinoise l'héritage et la provenance sont des concepts clés. Paris, 2003, p. 41.
 7. « Oui, mais moi je suis chinois. Donc, pour nous la mort, c'est souvent le blanc et le noir. Mais le blanc est beaucoup plus important. Pour exprimer par exemple la mort et le deuil, on utilise des fleurs blanches. » *Yan Pei-Ming, Fils du Dragon*, « Chinese Kung Fu (Part 1, 2 & 3) » Fabian Stech, interview avec Yan Pei-Ming, p. 269. Les presses du réel, seconde édition, 2004.
 8. Roland Barthes, *La chambre claire, Note sur la photographie*. Paris, 1980. p. 145.
 9. Le photomontage a été réalisé par Masahiro Handa.
 10. Voir, Ernst Tugendhat, « Gedanken über den Tod », pp. 501-511. In : *Philosophie in synthetischer Absicht*. Ed. Marcelo Stamm, Stuttgart, 1998.
 11. *Yan Pei-Ming, Fils du Dragon*, « Chinese Kung Fu (Part 1, 2 & 3) » Fabian Stech, interview avec Yan Pei-Ming, p. 266. Les presses du réel, seconde édition, 2004.
 12. Voir, Gilles Deleuze, *Cours du 24.02.1987*, La Taverne, www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=139&groupe=Leibniz&langue=1
 13. Kierkegaard, *Œuvres complètes*. Tome VIII. Traduit par P. Henri Tisseau et Else Marie Jacquet-Tisseau. *Trois discours sur des circonstances supposées*. Éditions de l'Orante, Paris, 1979. p. 81.
 14. *idem*, p. 83.

Ce texte, traitant du motif de la mort dans l'œuvre de Yan Pei-Ming, a été commandé pour le catalogue de l'exposition The Way of the Dragon, exposition qui a eu lieu en 2004-2005 à la Kunsthalle de Mannheim.
Rolf Lauter (Ed.), *The Way of the Dragon, Kunsthalle Mannheim et Kehrler Verlag, Heidelberg, 2005.*

MARILYN, 2003

François Quintin

Il faut à Yan Pei-Ming vingt ans et quinze minutes pour réussir un portrait. Tout se joue dans l'acte.

Comme un sportif de haut niveau, il entretient chaque jour davantage sa formidable virtuosité, sa faculté de saisir l'essence du sujet dans la rapidité de quelques gestes aériens, quelques coups de brosse nerveux, sans figolage ni repentir. Installé depuis 1980 à Dijon, Pei-Ming est un artiste compulsif qui réalise avec détermination une œuvre peinte dont il est déjà difficile de faire l'inventaire, et qui reste indépendante des caprices de courants artistiques éphémères. S'il peint essentiellement des portraits en noir ou bien en rouge, Pei-Ming ne s'attache pas à la ressemblance. « Mon travail, dit-il, peut être considéré comme une sorte de portrait universel. Ce que je peins dans la permanence est au fond une idée de cette humanité. » Avec des sujets récurrents de l'imagerie chinoise, Pei-Ming dépasse sa propre opposition à l'art officiel qu'il a fui.

Il revisite les icônes de Mao ou Bouddha, aux faciès désincarnés, qui valent pour tous les visages, qu'ils soient victimes, brigands, anonymes, orphelins de Soweto ou adolescents de Montbéliard. En 2003, une rétrospective aux musées de Dijon, Besançon et Genève, ainsi qu'une publication rassemble les vingt « premières » années. On peut suivre le fil de son imagerie dans le rythme de ses répétitions, ses têtes de Mao sculptées et peintes, quelques-uns des orphelins de Soweto qu'il avait présentés à l'intérieur du Panthéon à Paris, en 1999, son célèbre portrait d'un jeune Soudanais qu'il ne cesse de repeindre depuis 1998 comme la petite Juliette C., ses portraits d'enfants qu'il intitule toujours *Victimes*, quelques *Paysages internationaux* qu'il réalise depuis 1996, ainsi que ses *Filles de joie* de 1998... Il réalise avec le Consortium à Dijon un gigantesque panorama représentant un paysage d'aéroport. Mis en espace sous un chapiteau gonflable sur-mesure, équipé d'un programme de dévoilement lumineux

progressif, les formes des pistes, des avions, des tours de contrôle se révèlent peu à peu au regard.

C'est dans le cadre d'une résidence au Frac Champagne-Ardenne que Pei-Ming a entamé une réflexion sur la mort et l'image, dont la *Marilyn* est l'une des réalisations. La palette s'est notablement éclaircie. Le peintre de la vie montre des corps inertes d'anonymes ou de célébrités, certains disposés au milieu des fleurs pour le dernier hommage, d'autres à peine sortis de décombres.

Pei-Ming entretient un rapport passionnel avec les images, un conflit perpétuel. Il affronte ses sujets davantage qu'il ne les peint. Chaque œuvre est précédée d'une préparation mentale progressive, comme un lutteur avant le combat, une tension graduelle qui atteint son apogée dans l'acte, dans une convergence ultime des forces dont les grands portraits de Bruce Lee, prêt au combat, muscles saillants et poings serrés sont l'expression juste de *l'artiste/fils du Dragon*.

Ce texte est extrait de Célébration ! 20 ans du Frac Champagne-Ardenne, Le Collège/Frac Champagne-Ardenne, Reims, 2004.