Lignes rouges : art, censure et persistance de la création artistique en Union soviétique et dans la Chine de Mao

par

Alain Bertaud

Introduction : juger une œuvre d'art

On peut juger une œuvre d'art de plusieurs manières. Une approche académique consiste à replacer l'œuvre dans son contexte historique — haute époque, époque classique ou basse époque, par exemple. Une autre approche consiste à l'évaluer uniquement selon le plaisir esthétique qu'elle procure. Dans ce cas, le jugement est nécessairement subjectif et personnel, sauf lorsque des données de marché sont disponibles. Le prix atteint par une œuvre peut alors servir d'indicateur hédonique objectif.

Il existe bien un marché pour les œuvres du réalisme socialiste officiel de l'Union soviétique et de la Chine de Mao. Ces prix peuvent fournir des indications utiles, mais ils ne suffisent pas à fonder le jugement proposé ici. Cet article s'appuie donc sur une méthode alternative : l'auteur y livre son propre jugement esthétique, d'une manière qui en assume la subjectivité mais

tâche d'en éviter l'arbitraire. La méthode proposée s'inscrit ainsi dans le précédent établi par André Malraux dans son **Musée imaginaire de la sculpture mondiale** : le choix des œuvres y était personnel, mais la cohérence du regard rendait l'ensemble convaincant[1].

Une précaution est toutefois essentielle : si le jugement retenu est hédonique, le message contenu dans l'œuvre doit être mis entre parenthèses. Une appréciation esthétique favorable d'une affiche de la Révolution culturelle célébrant le Petit Livre rouge n'implique aucune adhésion à son message politique. Il faudra donc, dans les œuvres soviétiques et chinoises examinées ici, séparer aussi rigoureusement que possible leur qualité esthétique de leur fonction de propagande.

Il ne s'agit pas ici d'écrire une histoire de l'art soviétique ou de l'art sous Mao, mais de poser une question plus limitée et, à mon sens, plus révélatrice : des artistes soumis aux contraintes idéologiques étroites de régimes dictatoriaux, et travaillant dans le cadre d'une économie dirigée, ont-ils malgré tout pu créer des œuvres originales dont la valeur survive au changement de régime ?

Ma réponse est oui. Cette conviction s'est formée au fil de nombreux voyages en Russie, à l'époque des réformes de Mikhaïl Gorbatchev puis de Boris Eltsine, ainsi qu'en Chine sous Deng Xiaoping. Elle ne revient pas à minimiser l'effet de la censure étatique sur la qualité de la production artistique, ni sur la vie même des artistes.

C'est, en somme, un message optimiste, mais non panglossien : même sous une contrainte politique extrême, l'instinct artistique d'un peuple ne peut être entièrement étouffé par les fonctionnaires d'un régime ni par les caprices d'un dictateur. La création peut être déformée, censurée, appauvrie ou instrumentalisée ; elle n'est pas pour autant annihilée. C'est précisément cette survivance, parfois improbable, qui mérite d'être observée.

[1] André Malraux, « Le Musée Imaginaire de la Sculpture Mondiale », La Galerie de la Pleiade, Gallimard, 1952.

1- La création artistique repose sur l'économie de marché

Dans les pays ne serait-ce que relativement libéraux, la production artistique dépend largement du marché. Ce sont l'offre, la demande, les collectionneurs, les galeries et les institutions qui déterminent, imparfaitement mais réellement, le prix des œuvres et donc les conditions matérielles de survie des artistes. Le marché est un mécanisme aveugle : il ne récompense pas nécessairement le génie, mais ce qui rencontre le goût, l'attention ou la curiosité d'un moment. Un artiste qui anticipe trop longtemps à l'avance l'évolution de ce goût peut vivre dans une grande précarité. Vincent Van Gogh en est l'exemple le plus célèbre : son œuvre n'a trouvé son public qu'après sa mort. Mais cette injustice du marché reste d'une autre nature que la contrainte imposée par une dictature. Dans une économie libérale, l'artiste ignoré ou malchanceux peut encore produire librement, emprunter, recevoir l'aide de parents ou d'amis, exercer un autre métier pour attendre qu'un public se forme. Il peut échouer matériellement sans être pour autant réduit au silence par la police. C'est cette différence fondamentale — entre la dureté impersonnelle du marché et la répression organisée de l'État — qui rend indispensable la comparaison avec les économies dirigées, dont le fonctionnement pose la question suivante : en l'absence de marché, comment devient-on artiste ?

2- L'art dans une économie dirigée

Les vues de Staline sur l'art, exprimées lors d'une réunion avec des intellectuels et artistes soviétiques en 1946, sont ici sans ambiguïté :

> *Il n'y a pas d'art pour l'art. Il n'y a pas, et ne peut exister d'artistes, d'écrivains, de poètes, de dramaturges, de metteurs en scène ou de journalistes « libres », qui se tiennent au-dessus de la société. Personne n'en a besoin. De telles personnes n'existent pas et ne peuvent pas exister*[2].

[2] Staline (1997 [1946]), "Intervention lors d'une rencontre avec l'intelligentsia créatrice", 1946, in *Œuvres*, t. 16, Moscou, p. 53

Ou encore :

> Aujourd'hui, sous couvert d'innovation, le formalisme est induit dans la musique soviétique et l'abstraction dans la peinture. Laissez les psychiatres s'en occuper[3].

Les vues de Mao sur l'art sont identiques à celles de Staline :

Notre objectif est de garantir que la littérature et l'art révolutionnaires suivent la voie correcte du développement, et d'apporter une meilleure aide aux autres œuvres révolutionnaires pour faciliter le renversement de notre ennemi national et l'accomplissement de la tâche de libération nationale[4].

Pour Staline comme pour Mao, l'artiste est moins un créateur qu'un exécutant : il devient un auxiliaire de l'*agitprop*, chargé de mettre son talent au service du Parti communiste. Ce qui compte n'est donc pas la qualité esthétique de l'œuvre, mais la conformité de son message à la ligne officielle. Dans de telles conditions, la liberté de création est réduite de façon draconienne. C'est à partir de cette contradiction — l'ambition totalitaire de contrôler l'art et la persistance de formes artistiques parfois remarquables — que l'exemple soviétique doit être examiné en premier. Il montre, mieux que tout autre, comment le même système a pu produire une imagerie officielle médiocre, des affiches d'une grande puissance graphique, et comment il a scellé le destin tragique d'artistes que le régime ne pouvait ni intégrer pleinement ni tolérer.

3- L'art soviétique

L'exemple soviétique permet d'observer concrètement cette contradiction. La production graphique y prend plusieurs formes : des tableaux officiels commandés par les musées ou par l'État, une immense production d'affiches

---

[3] Propos attribués à Staline lors d'une rencontre avec des représentants de l'intelligentsia artistique en 1946, rapportés par Vladimir Joukhraï, Staline : vérité et mensonge, Moscou, 1996, pp. 245-251, puis repris dans les Œuvres de Staline, t. 16, 1997, pp. 49-53.

[4] Mao Tse-tung (1968, [1942]), « les Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yenan », 23 mai 1942, *Œuvres choisies*, t. III, Pékin, Éditions en langues étrangères, 1968, p. 86.

de propagande destinées à diffuser la ligne du Parti auprès des « masses », et, en arrière-plan, le parcours d'artistes que le régime a tenté de contraindre ou d'écarter. Les affiches, souvent considérées comme un art mineur, doivent ici être prises au sérieux : en Union soviétique, elles étaient omniprésentes et constituaient l'environnement visuel quotidien de la société.

Cette tension apparaît d'abord dans la peinture officielle. Par exemple, le tableau de Boris Vladimirski, *Roses pour Staline* (1949), illustre l'un des aspects les plus faibles de l'art de propagande soviétique. Staline y est représenté comme un grand-père affectueux, entouré des regards admiratifs de jeunes pionniers. La scène cherche à produire une image rassurante et familiale du pouvoir, mais son exécution reste pauvre : le dessin et les couleurs évoquent davantage la peinture amateur que la tradition picturale russe, qui, avant la Révolution bolchevique, avait donné des artistes d'avant-garde comme Kazimir Malevitch, Lioubov Popova ou Natalia Gontcharova.

D'autres œuvres, comme le tableau d'Alexandre Deineka, *Les chantiers de construction dans la région de Moscou* (1949), témoignent d'une maîtrise picturale figurative indéniable. Le tableau représente la construction d'immeubles à partir de panneaux préfabriqués, appelés à dominer l'habitat soviétique de l'après-guerre. Mais cette compétence formelle est aussitôt mise au service d'une vision idéalisée du travail : les jeunes femmes souriantes et les athlètes qui assemblent les panneaux semblent moins engagés dans un chantier réel que dans une scène organisée pour célébrer l'énergie radieuse du socialisme.

La très populaire affiche de Vladimir Konyukhov, intitulée *La victoire du communisme est inévitable*, témoigne, elle aussi, d'une grande maîtrise graphique. Elle associe une photographie de Lénine, dont le geste énergique semble compenser l'apparence de petit bourgeois, à une figure allégorique du prolétariat représentée sous les traits d'un athlète. Celui-ci reprend le geste de Lénine tout en brandissant un flambeau, sur un fond où se dessine la carte de l'Union soviétique. À mes yeux, cette composition constitue un véritable chef-d'œuvre graphique, comparable par sa puissance visuelle à l'affiche de Toulouse-Lautrec pour le cabaret d'Aristide Bruant. Bien sûr, cette appréciation reste purement hédonique : j'en juge la force formelle et graphique en mettant entre parenthèses le message idéologique qu'elle véhicule.

Mais pour comprendre ce que le régime soviétique a fait à l'art, il faut aussi considérer la vie de ceux qui ont tenté de préserver une liberté créatrice, comme l'illustrent les parcours de Kazimir Malevitch et de Vladimir Mayakovsky.

3-1. Kazimir Malevitch (1879-1935)

Kazimir Malevitch était Ukrainien, né à Kiev en 1879. Il était déjà un artiste réputé au moment de la révolution bolchevique de 1917. Il était considéré comme faisant partie de l'avant-garde européenne. Son évolution de peintre était partie de la peinture figurative, au début du XXe siècle, avant de se diriger vers le cubisme puis l'abstraction, culminant avec sa *Croix Noire* exposée à Moscou en 1919.

Pendant un temps, l'État bolchevique accorda aux artistes d'avant-garde une liberté institutionnelle considérable. Malevitch occupa des postes officiels d'enseignement et de culture, participa à des institutions artistiques d'État et bénéficia encore, en 1919, de la présentation de ses oeuvres dans une exposition d'État à Moscou. Mais cette ouverture fut de courte durée. À la fin des années 1920 et au début des années 1930, sous Staline, le régime réorganisa l'art en tant qu'instrument politique. L'abstraction fut alors dénoncée comme « formalisme », c'est-à-dire comme une déviation bourgeoise, étrangère aux objectifs idéologiques et sociaux de l'art soviétique. Les œuvres modernistes disparurent des musées dans les années 1930 : elles n'étaient plus seulement jugées inutiles ou décadentes, mais traitées comme des signes d'hostilité politique.

Malevitch ne se heurta donc pas seulement à de nouvelles règles esthétiques ; il se trouva confronté à un système qui transformait le désaccord artistique en faute politique. En 1930, il fut arrêté par l'OGPU - la police politique soviétique - et emprisonné pendant plusieurs semaines à Léningrad, soupçonné d'espionnage en raison de ses voyages en Allemagne et de ses théories artistiques jugées « anti-soviétiques ». Les conséquences furent décisives : ses expositions furent annulées, ses œuvres retirées des galeries publiques, ses fonctions d'enseignant supprimées. Dans ses derniers tableaux, Malevitch tenta de survivre en revenant à une figuration plus acceptable, mais l'élan d'abstraction radicale porté par le suprématisme, mouvement artistique dont il avait été l'un des fondateurs, semblait brisé. Il mourut d'un cancer en 1935, à l'âge de 56 ans.

3-2. Vladimir Mayakovsky (1893 – 1930)

Mayakovsky est, à la fin des années 1910, un poète russe reconnu. Il est fasciné par la révolution bolchevique et participe avec enthousiasme à la construction d'une nouvelle société. En 1923, il déclare qu'il faut « réexaminer l'idéologie et les pratiques de l'art dit de gauche, rejeter l'individualisme et augmenter la valeur de l'art pour le communisme en développement[5]. »

Son engagement politique le pousse à publier, en 1927, un poème à la gloire de Felix Dzerjinski, le chef de la Tchéka–OGPU, la police politique soviétique. Dzerjinski a été responsable du meurtre de dizaines de milliers d'opposants politiques, fusillés sans procès dans les sous-sols des prisons et dans des lieux publics. Voici un extrait du poème que lui dédie Mayakovsky (*Les Soldats de Dzerjinski*) :

> Aux jeunes qui réfléchissent à l'existence,
> décidant de qui s'inspirer,
> Je dirai sans hésitation :
> Fais de ta vie comme celle du camarade Dzerjinski[6]

Or, ce poème est une commande de l'État soviétique pour célébrer le dixième anniversaire de la Tchéka – OGPU. C'est peut-être pourquoi, en 1928, Mayakovsky écrit : « j'ai déjà cessé d'être poète. Aujourd'hui, je suis un fonctionnaire[7]. » Il entre alors en dissidence artistique et commence à écrire des poèmes se moquant de la bureaucratie soviétique. Il se suicide le 14 avril 1930, à l'âge de 36 ans.

---

[5] « Plan éditorial de la revue LEF », présenté par Maïakovski en 1923 adressé au département d'agitation du Comité central du PCR(b), Moscou, début janvier 1923, in V. Maïakovski, *Polnoe sobranie sočinenij [Œuvres complètes*], t. XIII, Lettres et autres matériaux, Moscou, Goslitizdat, 1961.

[6] Vladimir Mayakovsky (1927, [1958]). *Complete Works in Thirteen Volumes*. Volume Eight. 1927, Text preparation and notes by V. A. Katanyan. GIHL, M., 1958.

[7] Propos de Mayakovsky rapportés par Iouri Annenkov lors de leur dernière rencontre à Nice en 1929, dans Iouri Annenkov, « Maïakovski inconnu », in V. Maïakovski, Paris et poèmes divers, Paris, Pierre-Jean Oswald, 1958.

Certains intellectuels français favorables au régime soviétique pouvaient difficilement ignorer les persécutions qu'il infligeait aux artistes. Nadia Khodasevich Léger, l'épouse russe de Fernand Léger, était une ancienne élève de Malevitch. Elsa Triolet, la sœur de Lili Brik, le grand amour de Mayakovsky, était l'épouse du poète Louis Aragon.

4- L'art sous Mao

Sous Mao, l'emprise politique sur l'art prit une forme plus radicale encore qu'en Union soviétique. Pendant la Révolution culturelle (1966-1976), il ne s'agissait plus seulement d'imposer aux artistes une ligne idéologique officielle : le régime s'attaqua aussi à l'héritage culturel chinois lui-même. Alors qu'en Union soviétique la musique classique, le ballet et une partie de la littérature d'avant la Révolution demeuraient respectés par les élites communistes, la Chine maoïste mit en accusation une grande partie de sa propre tradition. Le Bolchoï à Moscou et le Mariinsky à Leningrad, rebaptisé Kirov, n'ont jamais cessé de jouer les grands ballets classiques, même issus d'un imaginaire aristocratique, comme *La Belle au bois dormant*. En Chine, au contraire, la Révolution culturelle transforma la fidélité à la tradition en soupçon politique : ce qui relevait autrefois du patrimoine pouvait désormais être dénoncé comme vestige féodal ou bourgeois.

Pendant la Révolution culturelle, la censure ne se limita pas à interdire certaines œuvres : elle organisa tout le champ artistique autour d'un répertoire autorisé (voir ci-dessous). Les formes classiques chinoises furent écartées, tandis que les instruments, les statues, les manuscrits, les calligraphies et les objets liés à l'ancienne culture furent souvent détruits comme signes d'un monde « féodal » ou « bourgeois ». L'affiche de la Révolution culturelle intitulée *Détruire l'Ancien Monde, établir un Nouveau Monde*, illustre cette méthode : elle ne vise pas seulement des institutions, mais des objets concrets — statues de Bouddha, instruments de musique, livres et symboles de la tradition — transformés en cibles politiques. Dans l'ancienne ville de Shaoxing, au Zhejiang, j'ai pu voir une falaise couverte de poèmes Song en ancienne calligraphie gravée dans le rocher. Des collègues chinois m'ont affirmé que ces œuvres avaient été préservées de la furie des Gardes Rouges en collant par-dessus des affiches contenant les écrits de Mao. Cette ferveur iconoclaste rappelle le vandalisme révolutionnaire pendant la Terreur en France.

Cette logique de destruction ne s'exprime pas seulement par des actes matériels ; elle passe aussi par un langage visuel immédiatement lisible, destiné à transformer l'iconoclasme en devoir révolutionnaire. C'est ce rôle des affiches qui doit maintenant être examiné.

4-1. Affiche et peinture pendant la Révolution culturelle

Plus encore qu'en URSS, la Chine de Mao a produit une quantité considérable d'affiches révolutionnaires pour transmettre rapidement au peuple les dernières directives du Parti. Cette tradition se prolonge encore aujourd'hui en Chine, moins par des affiches que par des inscriptions peintes directement sur les murs des usines ou des quartiers, relayant les consignes du secrétaire général du Parti communiste, Xi Jinping.

L'affiche intitulée *Utilisez la pensée de Mao Zedong comme arme pour critiquer l'ancien monde et construire un nouveau monde* est emblématique de cette fonction idéologique. Elle date du début de la Révolution culturelle (1966) et incite à l'iconoclasme de cette période. Elle comporte une citation de Mao lui-même, en haut à droite : « Toutes les idées erronées, toutes les mauvaises herbes empoisonnées, tous les monstres et démons, doivent être critiqués ; en aucun cas ils ne doivent être autorisés à se répandre librement. »

L'affiche très populaire *Détruire l'Ancien Monde, établir un Nouveau Monde* reprend elle aussi la technique traditionnelle chinoise de la gravure sur bois, mais la retourne contre la tradition qu'elle mobilise. C'est là toute sa force et toute son ambiguïté : un procédé artistique hérité sert à appeler à la destruction de l'héritage culturel. Le graphisme est d'une efficacité remarquable : contrastes violents, composition frontale, gestes simplifiés, objets traditionnels rendus immédiatement reconnaissables comme cibles à abattre. L'image ne se contente donc pas d'illustrer une consigne politique ; elle transforme l'iconoclasme en action nécessaire et presque héroïque. C'est précisément pourquoi elle doit être jugée avec prudence. Sur le plan hédonique, elle possède une puissance visuelle indéniable et deviendra probablement une icône graphique de la violence de la Révolution culturelle. Mais cette réussite formelle rend aussi la propagande plus redoutable : comme chez Leni Riefenstahl, le talent artistique est ici mis au service de l'oppression.

Une affiche anonyme, sans slogan, issue d'une gravure sur bois, trouvée sur Internet, illustre avec une force saisissante le pouvoir fanatique né du culte du Petit Livre rouge. La composition est simple, presque brutale : une masse compacte avance d'un même mouvement, bras levés, regards fixes, visages

réduits à des masques, comme si les individus avaient disparu dans la ferveur collective. Au premier plan, cette foule piétine un petit personnage au grand nez, apparemment occidental, dont l'écrasement sert de signe visuel immédiat de victoire idéologique. Le fond rouge, le rythme répétitif des corps et la dureté de la gravure sur bois donnent à l'image une intensité presque hypnotique. C'est précisément cette économie de moyens qui la rend si efficace : peu de détails, mais une violence graphique parfaitement lisible. Je placerais cette affiche dans mon musée imaginaire pour ce qu'elle exprime d'effrayant avec une sobriété remarquable. Elle semble l'œuvre d'un grand artiste mis au service de la tyrannie — à moins que l'aspect mécanique, presque zombie, de la foule sur fond de drapeau rouge ne constitue une critique cachée du culte fanatique de Mao pendant la Révolution culturelle.

Les tableaux officiels sont, par contraste avec les affiches, peu nombreux. La peinture officielle se concentre sur les différentes étapes de la vie de Mao. Parmi les quatre œuvres principales de la peinture maoïste, seul le tableau de Zhan Jianjun, *Cinq Héros du Mont Langya* (1959), ne représente pas Mao. Le tableau, qui illustre un épisode de la lutte contre les Japonais, a une réelle valeur artistique et a survécu comme exemple de peinture chinoise moderne. Le tableau de Liu Chunhua, *Président Mao en Route pour Anyuan* (1967), a l'originalité de présenter Mao sous les traits d'un jeune érudit confucianiste, sérieux et inquiet plutôt que triomphaliste, comme le feront les portraits ultérieurs. La facture est classique, mais la qualité est réelle. En revanche, les deux autres tableaux, *La Cérémonie de Fondation* (1953) et *Aller de l'avant par vent et marées* (1971) ont une qualité illustrative de technique photographique mais manquent d'originalité artistique.

4-2. Les opéras et les ballets pendant la Révolution culturelle

Pendant la Révolution culturelle, Jiang Qing, l'épouse de Mao, exerça un contrôle direct sur les spectacles, les films, les pièces de théâtre, les opéras et les ballets afin d'en vérifier l'orthodoxie révolutionnaire. Cette autorité était d'autant plus singulière qu'elle venait d'une ancienne actrice : en 1935, à Shanghai, sous le nom de scène Lan Ping — « Pomme bleue » — elle avait interprété Nora dans *Une maison de poupée* d'Ibsen. Elle avait alors environ vingt et un ans.

Sous son impulsion, le répertoire autorisé fut réduit à un corpus extrêmement restreint : cinq opéras, deux ballets et une oeuvre symphonique seulement pouvaient être joués, parce qu'ils étaient jugés conformes à l'idéal de révolution permanente qui définissait la Révolution culturelle. La censure ne

consistait donc pas seulement à interdire ; elle prétendait fabriquer un art officiel unique, entièrement soumis à la pédagogie politique du régime. Les cinq opéras révolutionnaires sont une oeuvre collective dont la liste est la suivante :

— Hongdeng Ji, *La Légende de la Lanterne Rouge*
—Shajiabang
— Zhiqu Weihushan, *La Prise de la Montagne du Tigre par Stratégie*
— Qixi Baihutuan, *Attaque contre le Régiment du Tigre Blanc*
— Haigang, *Sur les Quais*

Les deux ballets révolutionnaires approuvés étaient :

— Hongse Niangzijun, Le *Détachement Rouge Féminin*
— Baimao Nu, *La Fille aux Cheveux Blancs*

Le Détachement Rouge Féminin appartient pourtant à mon musée imaginaire. À mes yeux, c'est un chef-d'œuvre par la qualité de sa musique, de sa chorégraphie et de son énergie scénique. Il est difficile d'imaginer un ballet créé sous des contraintes idéologiques plus fortes : l'œuvre devait célébrer la lutte révolutionnaire, effacer la psychologie individuelle et présenter le Parti comme horizon moral absolu. Pourtant, malgré ce cadre étouffant, elle conserve une puissance théâtrale réelle. Le ballet fut joué à Pékin lors de la première visite du président Nixon en Chine. Il fait aujourd'hui partie du répertoire du Ballet national de Chine, qui l'a présenté lors de tournées internationales, notamment à l'Opéra de Paris en 2009 et au Lincoln Center de New York en 2015.

Le paradoxe est remarquable : un ballet conçu dans la Chine de Mao comme une œuvre de propagande révolutionnaire strictement orthodoxe a trouvé, plusieurs décennies plus tard, un public enthousiaste dans les temples mêmes du ballet occidental. Cette reconnaissance ne relève plus seulement de mon jugement subjectif ; elle indique que l'œuvre a su répondre à une demande réelle, au-delà des frontières politiques et culturelles qui l'avaient vue naître.

Elle confirme ainsi l'un des arguments centraux de cet article : la création artistique possède une force propre, de portée universelle[8].

5- L'art post-soviétique

L'art s'inscrit dans la continuité d'un héritage culturel : chaque création se nourrit de celles qui l'ont précédée. Lorsque la censure disparaît, les artistes réagissent à l'expérience des années antérieures.

Dans *Molotov Cocktail* (1990), Alexander Kosolapov représente une main lançant un cocktail Molotov dans une bouteille de Coca-Cola. Le procédé relève clairement du *Pop Art* : un objet de consommation de masse, immédiatement reconnaissable, est détourné en arme politique. Le portrait de Molotov ajoute une ironie supplémentaire : le vieux bureaucrate soviétique apparaît menacé par l'instrument de rébellion qui porte son nom.

La date de 1990 est révélatrice : l'Union soviétique est alors en train de se désagréger. L'œuvre de Kosolapov se situe exactement à ce moment de bascule, lorsque les symboles du communisme soviétique commencent à être absorbés, retournés ou ridiculisés par l'imaginaire de la société de consommation. Dans l'art post-soviétique comme dans l'art post-maoïste, le Coca-Cola devient ainsi un emblème ambigu : signe de la liberté récemment acquise, il annonce aussi l'entrée soudaine dans une société de consommation dont les artistes explorent à la fois la séduction, l'ironie et les contradictions.

6- L'art post-Mao

Lorsque j'ai commencé à travailler en Chine dans les années 1980, et que je m'y rendais régulièrement plusieurs fois par an, j'ai d'abord vu apparaître de petites galeries d'art installées dans des boutiques ouvertes sur la rue, au centre

[8] Deux versions de ce ballet sont disponibles sur YouTube. La version originale est filmée en 1971 mais l'enregistrement est médiocre : https://www.youtube.com/watch?v=F76KMiedAVE. Une meilleure version, réalisée par le National Ballet of China en 2018, est disponible ici : https://www.youtube.com/watch?v=Wh6NzoAMahg.

de Pékin et de Shanghai. Elles disparurent ensuite, avant de réapparaître dans des friches industrielles de banlieue, progressivement transformées en galeries, librairies, restaurants et bars. Des collègues travaillant pour le gouvernement chinois m'expliquaient alors que la liberté artistique était jugée souhaitable pour une élite, à condition de ne pas se diffuser trop largement dans la population. L'éloignement de ces lieux, difficiles d'accès par les transports en commun, permettait de préserver ce compromis : tolérer l'expérimentation artistique, mais la maintenir à distance du public ordinaire. Pour illustrer cet art post-Mao, j'ai choisi arbitrairement deux artistes, Hu Ming et Wang Guangyi.

6-1. Hu Ming

Hu Ming est née à Pékin en 1955. Elle rejoint l'Armée populaire de libération en 1970 et la quitte en 1985 avec le grade de major. Depuis 1993, elle se consacre à la peinture à l'huile et vit entre Sydney et Pékin.

Le tableau de Hu Ming intitulé *Golden Time* (2014) reprend des thèmes de l'ancienne peinture chinoise mais y superpose des motifs plus récents, comme une danseuse du ballet *Le Détachement Rouge Féminin* et quelques images plus modernes. Dans ce tableau et plusieurs autres de la même série, Hu Ming établit une continuité dans l'histoire tourmentée de l'art chinois. Dans un autre tableau, Hu Ming reprend le thème des femmes soldats du *Détachement Rouge Féminin* mais, au lieu de les montrer au combat dans des situations héroïques, elle nous les montre au repos, en train de se laver les pieds après l'exercice ; un humour bienvenu après des années de réalisme héroïque socialiste. Le titre d'un troisième tableau de Hu Ming - *Situation Ennemie Urgente, Encore Oublié de Mettre ma Culotte* (2005) - confirme cette veine humoristique. Bien que l'uniforme soit le même que celui des danseuses du ballet *Le Détachement Rouge Féminin*, une jeune femme à moitié nue enfile son uniforme. Le titre étonnant vient directement d'un souvenir de Hu Ming lorsqu'elle était dans l'Armée populaire de libération. Elle raconte que, lors des alertes et rassemblements nocturnes, elle sautait du lit et enfilait parfois directement son pantalon militaire sans retrouver ses sous-vêtements. Le tableau illustre encore la vie des femmes chinoises engagées dans l'armée, mais sous son aspect le moins héroïque, voire érotique. L'humour et l'érotisme étaient certainement absents de l'art sous Mao !

6-2. Wang Guangyi

Wang Guangyi, né en 1957, est l'une des figures majeures de l'art contemporain chinois et du Pop Politique. Dans les années 1980, il fut membre fondateur du Northern Art Group, qui appartenait à l'avant-garde expérimentale apparue avec l'ouverture de la vie culturelle chinoise, après la mort de Mao.

Wang Guangyi est devenu adulte au moment des réformes de Deng Xiaoping. Il n'a connu la révolution culturelle que comme adolescent. Mais là encore, l'artiste n'échappe pas à la continuité héritée. Il superpose les icônes du passé socialiste qui ont marqué son enfance avec les images de l'économie de marché, et bien sûr la marque Coca-Cola ! Deux tableaux intitulés *Great Criticism – Coca-Cola* (2005) représentent, l'un, deux soldats chinois en des poses agressives, l'autre, deux danseuses en uniforme militaire dans des poses transposées directement du **Détachement Rouge Féminin**. Mais l'arrière-plan est rouge avec une énorme inscription Coca-Cola utilisant le script exact des publicités américaines.

Conclusion

L'histoire de l'art sous Staline et Mao suggère un paradoxe. La répression politique peut contraindre les artistes, dicter des sujets, détruire des carrières et parfois détruire des vies, mais elle ne peut pas complètement éteindre l'imagination artistique. Même au sein de systèmes conçus pour subordonner l'art à l'idéologie, les artistes trouvaient des moyens de créer des œuvres dont le pouvoir dépassait les objectifs politiques auxquels elles étaient assignées. Certaines de ces œuvres ont survécu aux régimes qui ont commandé, censuré ou persécuté leurs créateurs, et peuvent aujourd'hui être jugées sur leurs propres mérites artistiques.

Ce n'est pas un argument en faveur de la contrainte, ni une tentative de minimiser la souffrance infligée par la dictature. C'est plutôt une conclusion modestement optimiste : le pouvoir politique peut contrôler ce qui est exposé, publié ou joué, mais il ne peut pas maîtriser l'impulsion créative elle-même. La liberté naturelle laisse à l'art la place de s'épanouir, mais le désir de créer peut survivre même là où la politique vise à l'anéantir.