



**HAL**  
open science

## Écriture universelle et utopie chez l'artiste Xu Bing

Marie Laureillard

► **To cite this version:**

Marie Laureillard. Écriture universelle et utopie chez l'artiste Xu Bing. Jin Siyan et Jean-Paul Rosaye (dir.). Europe-Chine: l'utopie dans tous ses états, Artois Presses Université, pp.139-148, 2017, 978-2-84832-268-1. halshs-01704569

**HAL Id: halshs-01704569**

**<https://shs.hal.science/halshs-01704569v1>**

Submitted on 15 Dec 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## ÉCRITURE UNIVERSELLE ET UTOPIE CHEZ L'ARTISTE XU BING

Marie Laureillard

Les œuvres de l'artiste chinois contemporain Xu Bing, né en 1955, peuvent être considérées comme une entreprise anti-utopique tout autant qu'utopique : une anti-utopie dans le sens où, en présentant des caractères chinois imaginaires, elles peuvent être lues comme une remise en cause du dogme du passé maoïste, qui a accompagné la jeunesse de l'artiste et qui visait à créer un homme nouveau, différent, libéré de tout égoïsme individuel. Mais Xu Bing semble poursuivre lui-même une autre utopie en rêvant de faire communiquer entre elles des cultures à première vue fort différentes par le biais d'une écriture universelle. À la manière d'un lettré chinois de l'ancien temps, il renoue ici avec une pensée chinoise tournée vers la quête d'un idéal social. Car si l'utopie est un concept né en Europe sous la plume de Thomas More au XVI<sup>e</sup> siècle, le principe en semble profondément ancré dans la culture chinoise. Ainsi, Confucius, lorsqu'il invite à prendre exemple sur l'âge d'or du souverain mythique Shun, modèle de conduite morale, pour tendre vers une harmonie sociale suprême, ne crée-t-il pas déjà une sorte d'utopie ? De même, la communauté de la Source des fleurs de pêcher imaginée par Tao Yuanming, qui vit sans hiérarchie ni lois, ne représente-t-elle pas également une forme de perfection sociale, comme le suggère Zhang Longxi<sup>1</sup> ?

Retracer la formation première de l'artiste nous aidera à mieux comprendre son évolution vers la volonté de démythification que révèle son *Livre du Ciel* (*Tianshu*, 天書, 1989), qui a fait couler tant d'encre et suscité tant d'interrogations. Son invention d'une *Nouvelle calligraphie anglaise*

---

<sup>1</sup> Zhang Longxi, « The Utopian Vision, East and West », dans Jörn Rüsen, Michael Fehr et Thomas W. Rieger (dir.), *Thinking Utopias: Steps into other Worlds*, New York/Oxford, Berghahn Books, 2004.

(*Xin yingwen shufa*, 新英文書法), puis de ce qu'il nomme *Livre de la Terre* (*Dishu*, 地書), cherche explicitement à exercer un fort impact social, rappelant étrangement en cela les injonctions de Mao réclamant de l'art qu'il soit « mis au service du peuple », dont il avait pourtant semblé vouloir se démarquer en créant l'œuvre ouverte, sans signification immédiate, qu'est le *Livre du Ciel*. On peut se demander si ses tentatives de mettre la calligraphie chinoise à la portée de tous ont véritablement abouti.

### Le Livre du Ciel

Xu Bing, né à Chongqing dans une famille d'intellectuels, fils d'un professeur d'histoire et d'une bibliothécaire, a grandi sur le campus de l'université de Pékin. Sa fascination pour les livres qui l'entouraient a commencé avant même qu'il sache lire. Vers la fin de la Révolution Culturelle, alors que ses parents sont taxés de « réactionnaires », il est envoyé en rééducation à la campagne, où il est amené à tracer des caractères propitiatoires destinés aux paysans et des affiches de propagande. Puis il est admis en 1977 au département de gravure de l'Institut central des Beaux-Arts à Pékin, qui a été le berceau du réalisme socialiste à l'époque de Mao et sera celui du mouvement de la Nouvelle vague dans la Chine de Deng Xiaoping. Il a pour professeurs de grands graveurs de l'époque de Mao comme Li Hua et Yan Han, qui, dans les années 1930, ont relancé la gravure sur bois pour en faire un instrument de propagande et de diffusion des idées. Cette solide formation va lui permettre de se structurer, de se positionner face à la culture nationale. Diplômé en 1981, nommé enseignant à l'Institut central des Beaux-Arts en 1988, il produit durant toutes ces années des gravures sur cuivre montrant la vie rurale suivant un style réaliste socialiste et une thématique assez conventionnelle, mais en faisant preuve d'une grande maîtrise de la manière noire, sans doute influencé par des artistes japonais comme Yozo Hamaguchi (1909-2000) ou Kioyoshi Hasegawa (1891-1980). Il se tourne ensuite vers la gravure sur bois avec toute une série de paysages en lignes et points, intégrant le vocabulaire graphique appris dans les livres de modèles de ses professeurs conçus à l'attention des apprentis-graveurs. À cette période, la Chine commence à s'ouvrir économiquement. Xu Bing s'entoure d'assistants, prenant exemple sur Qi Baishi qui faisait tirer ses gravures à Rongbaozhai. À son intérêt pour la culture chinoise classique s'ajoute la découverte d'Andy Warhol et de son utilisation de l'art graphique pour copier et répéter à satiété les icônes commerciales : Xu Bing saisit l'importance de la reproduction et de la diffusion de l'art graphique, qui lui assure un fort impact social.

Pourtant, il va peu à peu sortir de cette voie toute tracée en produisant l'une des œuvres les plus fameuses de l'art chinois contemporain, le *Livre du Ciel* qui lui demandera quatre ans de travail assidu (1987-91), mais qu'il expose déjà partiellement dès 1988 au Musée d'art national de Pékin, avant

de l'intégrer au même endroit à la tristement célèbre exposition Chine/Avant-garde de février 1989, rapidement fermée sur ordre des autorités.

Profondément marqué par le mouvement d'art expérimental des années 1980, Xu Bing exprime vraisemblablement la lassitude des artistes de sa génération envers l'utopie maoïste. De cette installation dépourvue de signification immédiate, puisqu'elle ne présente que de faux caractères chinois, l'artiste lui-même déclarera qu'elle ne peut être complètement dénuée de toute dimension politique : « Je pense que du fait que la société chinoise se trouve plongée dans un environnement si politisé et que j'y ai grandi, il est inévitable que certains aspects politiques apparaissent dans mon travail »<sup>2</sup>.

Le *Livre du ciel* est une installation présentant des livres imprimés à l'aide de 2 000 caractères (dans la première version), puis 4 000 (dans la version définitive) gravés un par un par l'artiste sur des blocs séparés. L'œuvre s'inspire du format et de la typographie des publications xylographiques chinoises traditionnelles dont elle reproduit fidèlement l'aspect, mais aucun caractère n'est intelligible, bien que composé d'éléments existants, lesquels sont assemblés de manière fantaisiste. L'unité de base est un livre en quatre fascicules conservé dans une boîte en bois, qui sera reproduit en plusieurs exemplaires. Chaque fascicule comporte entre 61 et 96 feuilles pliées et réunies par une reliure à ficelle, imprimées de caractères mobiles disposés suivant la convention en chapitres, avec des marges, et correspondant à une police de l'époque Ming inspirée de celle de l'époque Song (*Songti* 宋體). Xu Bing plonge ainsi le spectateur dans un océan de mots imaginaires en alignant une série de livres ouverts sur le sol dans un espace rectangulaire, symbole terrestre, et en accrochant au plafond et aux murs de longues feuilles de papier imprimées qui ne sont pas sans rappeler des rouleaux de peinture : les trois bandes drapant le plafond suivant d'élégantes courbes évoquent sans doute la rotondité du ciel selon les mythes chinois.

Lorsque l'œuvre sera exposée à New York en 1991, elle fera sensation. En Chine, elle suscite une polémique lorsqu'elle est montrée pour la première fois en octobre 1988. Elle provoque des réactions négatives dans le public. Certains érudits scrutent l'œuvre dans l'espoir de parvenir à déchiffrer certains caractères, en éprouvant une certaine frustration de ne pas y parvenir. Les faux caractères de Xu Bing perturbent parce qu'ils n'ont pas de signification précise, mais également pas de prononciation. Xu Bing, qui s'installe à New York en 1990, rentrera auréolé de gloire en 2008 en Chine, où il sera nommé vice-directeur de l'Institut central des beaux-arts.

Au départ, l'œuvre avait été intitulée par son auteur *Un miroir qui analyse le monde : le dernier volume du siècle* (*Xi shi jian : shiji mo juan*

<sup>2</sup> Peng Peng, « Chinese without Chineseness: Chinese contemporary art from cultural symbols to international style », in Mary Bittner Wiseman et Lin Yuedi (dir.), *Subversives strategie in Contemporary Chinese Art*, Leiden/Boston, Brill, 2011, p. 79.



析世鑒：世紀末卷), mais le public, déconcerté, la rebaptise *Livre du ciel*, expression désignant dans le langage courant chinois un écrit illisible, abscons, inintelligible pour le lecteur. La critique a interprété l'œuvre de deux manières différentes : soit elle y a vu un contenu politique, visant l'oppression propre à toute culture, à la tradition chinoise en particulier et au régime communiste, soit elle a considéré l'absence de signification des caractères comme un texte ouvert, un archétype de la figure postmoderne de la liberté du lecteur.

L'approche de Xu Bing ne cherche pas à effacer l'écriture et les textes eux-mêmes, mais à créer de faux caractères sous une forme classique, monumentale, légitime, d'une manière déconstructiviste : il dépouille l'écriture chinoise de toute signification cette écriture sacrée par son origine divinatoire, essence de la culture chinoise et symbole d'autorité par excellence. En Chine, l'écriture apparaît comme l'un des emblèmes du pouvoir, là où en Occident cette fonction est davantage dévolue à l'image, comme l'a bien montré Chang Tsong-zung<sup>3</sup> : Mao Zedong a d'ailleurs bien compris le rôle de ces deux insignes de pouvoir en diffusant aussi bien sa calligraphie et ses écrits que son portrait. Mao savait que contrôler et modifier l'écriture serait le meilleur moyen de transformer la culture en profondeur. Les artistes contemporains ont tenté de démystifier le monde de l'écrit. L'idée de démystification avait aussi fait partie du projet politique de Mao, qui avait lui-même tenté de d'éradiquer toute superstition et de remettre en cause tous les dogmes de la pensée chinoise traditionnelle, pensant qu'il lui fallait en passer par là pour asseoir son nouvel idéal social et politique. Mais, comme le rappelle Wu Hung<sup>4</sup>, le PCC lui-même est bientôt devenu une source majeure de dogmes et superstitions, exigeant foi et soumission de tous, au point que les leaders se sont eux-mêmes détachés de la réalité et se sont mués en idoles. Ce processus de mystification a sans doute atteint son paroxysme lors de la Révolution Culturelle, lorsque Mao a été hissé au rang de divinité et que ses paroles sont devenues une sorte de doctrine religieuse mémorisée et vénérée par des millions de Chinois.

Ainsi, la démystification est-elle devenue une tâche urgente pour une nouvelle génération de réformateurs au lendemain de la Révolution Culturelle. Pour les artistes avant-gardistes, elle représente une préoccupation dès la fin des années 1970 : ceux-ci cherchent inlassablement à recycler, repenser, réanalyser les signes et les symboles politiques, parmi lesquels les images de Mao, ou encore la langue écrite, qui avait permis à la fois la diffusion des écrits classiques et de la propagande communiste. Les artistes d'avant-garde veulent également substituer à l'art socialiste un art dégagé de la fonction édifiante qui lui avait été assignée jusque-là. C'est dans ce contexte que Xu Bing inscrit son

<sup>3</sup> Voir Jiang Jiehong, *Burden or Legacy: From the Chinese Cultural Revolution to Contemporary Art*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2007.

<sup>4</sup> Voir Silbergeld Jerome et Ching Dora C. Y. (dir.), *Persistence/Transformation: Text as Image in the Art of Xu Bing*, USA, Princeton University Press, 2006, p. 28.

*Livre du Ciel*, manifestant à son tour un rejet évident de la période maoïste et du caractère sacré de l'écriture, et dépouillant son œuvre d'une intelligibilité immédiate : après tant de dogmes et de mensonges, comment ne pas douter ? Comment ne pas prendre conscience de l'arbitraire des textes ?

Pendant la Révolution Culturelle, les murs étaient couverts de *dazibao* accusateurs et d'affiches présentant des slogans tracés en caractères encore plus grands, les *dabiaoyu* (大標語), incriminant les propres parents de l'artiste. Vers la fin des années 1960, l'idée circulait selon laquelle la Chine devait se transformer en un « grand océan rouge de slogans » (*honghaiyang* 紅海洋)<sup>5</sup>. Les artistes des années 1980 expriment la conviction selon laquelle la vérité absolue n'existe pas : impossible de se fier aux textes, pourtant jadis si essentiels dans la culture confucéenne.

Le *Livre du Ciel* apparaît ainsi comme une métaphore de ces textes vides de sens qui circulaient à l'époque de la Révolution Culturelle. D'autre part, Xu Bing déclare avoir été particulièrement désorienté par la simplification des caractères chinois, qui lui a donné très tôt le sentiment que la culture était ébranlée jusque dans ses fondements les plus profonds. L'interdiction de lire les livres de son choix le perturbe profondément :

Ma génération a été irrémédiablement affectée par la campagne de simplification des caractères. Cette refonte de mes souvenirs les plus anciens – la promulgation de nouveaux caractères les uns après les autres, l'abandon de vieux caractères que je maîtrisais déjà, la transformation de nouveaux caractères et leur disparition finale, la reprise d'anciens caractères – ont assombri ma première éducation et m'ont laissé perplexe quant aux conceptions fondamentales de la culture. [...] De par mon expérience personnelle, ce sentiment que la culture était sens dessus dessous était particulièrement prononcé. [...] J'ai été accoutumé à voir toutes sortes de livres à un jeune âge. Mais ils me paraissaient étranges parce que je ne pouvais pas les lire, étant trop petit. Et lorsque j'ai été enfin capable de les lire, je n'étais plus autorisé à le faire. Nous devons lire *Le Petit Livre Rouge*.<sup>6</sup>

Comme le suggère Evelyn Nien-Ling Chi'en, l'œuvre de Xu Bing peut sans doute être interprétée comme l'expression d'une désillusion sur la capacité de la langue à imposer la culture, montrant que c'est la culture qui décide de la langue et non l'inverse. Ainsi Mao a-t-il réussi à dépouiller la langue d'un fonds culturel qu'elle véhiculait<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Tsao Hsingyuan et Roger T. Ames, *Xu Bing and Contemporary Chinese Art*, USA, State University of New York Press, 2011, p. 15.

<sup>6</sup> Cité par Erickson Brita, *The Art of Xu Bing: Words without Meaning, Meaning without Words*, USA, University of Washington Press, 2001, p. 14.

<sup>7</sup> Evelyn Nien-Ling Chi'en, « Chinglais : l'art de Xu Bing », *Transtext(e)s, transcultures*, 2007, n° 2, p. 48-58.

Xu Bing, à travers cette œuvre, remet donc en cause l'utopie maoïste et l'aliénation que causent les messages écrits en invitant à réfléchir à leur sens, afin de ne pas les considérer comme des vérités absolues. Il tente de revisiter les modes de pensée habituels et de montrer comment les textes peuvent influencer sur notre vision du monde. Comme le déclare Wu Hung,

En tant que *miroir*, il reflète le monde à l'envers ; en tant qu'« écriture absurde », il déconstruit et reconstruit ce qui rend le monde déchiffrable, concevable, et donc chargé de sens. Ce renversement ne détruit pourtant pas la signification. Il détruit seulement le signifié (c'est-à-dire le contenu), mais pas le signifiant (c'est-à-dire la forme). L'écriture absurde n'est pas dépourvue de sens.<sup>8</sup>

Dans cette entreprise anti-utopique de Xu Bing, cette métaphore de l'absurde ou du non-sens qu'est le *Livre du Ciel*, on peut sans doute déceler, comme chez l'artiste Huang Yongping par exemple, l'influence du bouddhisme *chan* qui tente de se libérer de tout dogme, doctrine, texte ou autorité. Dans la pensée *chan*, on atteint la vérité lorsqu'on parvient à faire le vide en soi. Xu Bing a expliqué qu'il avait la sensation, en créant ces faux caractères avant tant de patience et d'acharnement, de s'éloigner de la fièvre culturelle qui s'est emparée du pays dans les années 1980 et de pratiquer une sorte de méditation salutaire. Face au *Livre du Ciel*, raconte l'artiste,

l'incroyable quantité de travail fourni a perturbé le public. L'un de mes amis peintres m'a parlé d'un fou, dans son village, qui sortait toujours à une certaine heure collecter les papiers usés, les lavait dans la rivière, les assemblait soigneusement et les stockait sous son lit où ils séchaient et se défroissaient. J'ai longtemps réfléchi au comportement de cette personne. Finalement, j'ai pensé qu'il s'agissait d'une sorte de *qigong*, d'une culture du *dao*. C'était en effet une puissante sorte de *qigong*. Cela illustre la manière orientale de parvenir à la vraie connaissance en obtenant une illumination subite et une communion avec la nature en fixant un point fixe [...].<sup>9</sup>

L'illisible *Livre du Ciel* de Xu Bing peut ainsi traduire l'idée, propre au bouddhisme *chan*, que l'on peut atteindre la vérité autrement que par les mots.

### L'utopie d'une écriture universelle

Après son installation à New York en 1990, à l'âge de trente-cinq ans, la perspective de Xu Bing se modifie. Toujours intéressé par l'écriture, il remarque que son *Livre du Ciel*, qui fait sensation, n'est évidemment pas

<sup>8</sup> Wu Hung, *On Contemporary Chinese Artists*, Hong Kong, Timezone 8, 2009, p. 21.

<sup>9</sup> Cité par Silbergeld Jerome et Ching Dora C. Y. (dir.), *Persistence/Transformation: Text as Image in the Art of Xu Bing*, op. cit., p. 32.

perçu de la même façon par un public qui ne lit pas le chinois, et que l'effet produit est donc différent : sensible à l'élégance et à la solennité du *Livre du Ciel*, ce dernier va plutôt s'interroger sur les spécificités de l'écriture chinoise et sur la possibilité de la déchiffrer, intrigué d'apprendre que les caractères exposés sont parfaitement illisibles. Son expérience transculturelle le conduit à chercher un mode d'expression global. Xu Bing va donc tenter de jeter un pont entre des écritures aussi différentes que celles de l'anglais et du chinois. Ses tentatives ne seront pas sans rappeler le rêve d'écriture universelle de Leibniz, correspondant à l'une de ces thèses universalistes de société idéale, qui ont servi de caution à la mondialisation. L'internationalisation d'aujourd'hui ne porte-t-elle pas la marque de certains discours utopiques, comme celui d'une planète vivifiée par la circulation de l'information ?

En butte à certaines difficultés de communication linguistique à son arrivée aux États-Unis, Xu Bing renoue donc avec cette utopie en imaginant de fusionner les écritures et de brouiller les frontières linguistiques. Rappelons que « l'utopie s'est toujours construite par écart avec l'existant, comme le résultat d'une prise de conscience permettant d'envisager une situation radicalement différente »<sup>10</sup>.

Il réalise d'abord une installation intitulée *ABC...* (1991), comprenant trente-huit blocs de céramique qui représentent une translittération des vingt-six lettres de l'alphabet latin en caractères chinois. Sur chaque bloc est gravé un caractère dont la prononciation est proche de celle d'une lettre anglaise, qui figure sur le côté du même bloc : ainsi, la lettre A correspond au caractère 哀 par exemple (*ai*, « triste »), la lettre B au caractère 彼 (*bi*, « autre »), la lettre C est associée au caractère 西 (*xi*, « ouest ») et ainsi de suite. Cette entreprise ludique inspirée par la mondialisation peut déjà être considérée comme utopique, dans la mesure où elle recherche un syncrétisme entre deux systèmes d'écriture hétérogènes. Écrire l'anglais de la sorte permet d'entrer partiellement dans l'univers de l'écriture chinoise et de mémoriser quelques caractères, mais la communication en est-elle pour autant facilitée ?

Xu Bing crée ensuite une *Calligraphie en mots carrés* ou *Nouvelle calligraphie anglaise* (1994-2012), conférant à l'alphabet latin l'aspect de la calligraphie chinoise d'une manière compréhensible pour un anglophone, selon une sorte de réajustement culturel. Les lettres de l'alphabet latin, légèrement modifiées, sont disposées en carrés pour former des mots qui prennent l'aspect de caractères chinois. C'est ainsi un moyen de familiariser les lecteurs anglophones avec la calligraphie chinoise et une tentative de les ouvrir à ce que ressent l'amateur de calligraphie chinois. Ainsi, deux systèmes d'écriture fusionnent en quelque sorte en une seule entité. Afin d'ouvrir son art au plus grand nombre, l'artiste invite les spectateurs à pratiquer eux-

<sup>10</sup> Michèle Riot-Sarcey, Thomas Bouchet et Antoine Picon (dir.), *Dictionnaire des utopies*, Paris, Larousse, 2002, p. 158.



mêmes cette écriture reconfigurée de l'anglais et donne des instructions sur la tenue du pinceau et le tracé des traits à l'aide de cahiers et d'ordinateurs mis à leur disposition, selon un diagramme inspiré de celui de Yan Zhenqing, le tout accompagné d'un descriptif précis du mode de préparation de l'encre. Le but est de faire comprendre l'essence même de la calligraphie comme moyen d'accomplissement personnel et de faire sentir quelque peu la nature de l'écriture chinoise. Comme l'écrit Christophe Comentale, Xu Bing crée « un véritable métalangage »<sup>11</sup> en employant ainsi des caractères à l'aspect idéographique sans aucun lien avec les caractères chinois, sinon leur aspect formel qui invite le lecteur à réagir activement, à déchiffrer et inventer des mots et des phrases. L'artiste, en adaptant ce langage à des applications informatiques, montre qu'il est conscient de l'importance de la communication numérique dans le monde d'aujourd'hui. Se souvenant de son passé de professeur de gravure, il adopte ici une approche didactique et confère une dimension populaire à son art, prouvant ainsi qu'il n'a pas oublié les préceptes du discours de Yan'an de 1942 dont il s'était pourtant éloigné avec son *Livre du Ciel* selon lesquels l'art doit être « au service du peuple ». Sensible à la popularité de son art, Xu Bing semble en effet vouloir se démarquer d'un art contemporain ne suscitant plus qu'indifférence de la part d'un public désabusé et lassé, un art trop standardisé, trop raffiné, peu compréhensible<sup>12</sup>.

La conception de la *Nouvelle calligraphie anglaise* diffère de celle du *Livre du Ciel*, qui se présentait sous un aspect familier mais demeurait inintelligible. C'est l'inverse qui se produit ici : étrange à première vue, mais lisible, cette calligraphie d'un genre nouveau vise à transcender les différences culturelles et à bousculer les habitudes. Cependant, cette calligraphie dont le style s'inspire de celui du calligraphe Yan Zhenqing de la dynastie des Tang et de Zhao Mengfu de la dynastie des Yuan, cette entreprise utopique qui séduit le grand public américain, parle-t-elle toujours aux lettrés chinois ? Xu Bing s'inscrit en réalité dans un courant plus général d'« interidéographie », dont se réclament plusieurs peintres chinois contemporains comme Gu Wenda, Wu Shangzhuang, ou encore Wu Hua, peintre chinois vivant entre Paris et Pékin, inventeur du concept de « graphimage » (*shuxiang* 書象) : le « graphimage » se veut une autre tentative de mettre l'écriture chinoise à la portée de tous en insistant sur sa dimension d'image et en la transformant en ensemble de signes signifiants pour tous sans qu'il soit besoin de connaître le chinois<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Christophe Comentale, *Cent ans d'art chinois*, Paris, La Différence, 2010, p. 242.

<sup>12</sup> Wu Hung, *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, USA, Duke University Press, 2010, p. 254-255.

<sup>13</sup> Wu Hua et Sun Wei-Shiuan, « Le graphimage chinois moderne : la rencontre entre l'art et la culture orientale et occidentale », in Michael Hearn et Li Xiaohong (dir.), *L'Esprit oriental : un regard occidental*, Paris, You-Feng, 2012, p. 179-190.

Xu Bing réalise d'ailleurs une œuvre allant dans ce sens en montrant la proximité de la calligraphie chinoise et de la peinture de lettrés *xie yi* (寫意), presque abstraite : dans le *Landscape* (*wenzi xiasheng* 文字寫生), série de paysages inspirés par un voyage dans l'Himalaya, l'écriture semble véritablement renouer avec ses origines pictographiques : le caractère « montagne » 山 est ainsi répété de manière à former des montagnes, le caractère « eau » 水 constitue des plans d'eau ou des cascades, le caractère « pierre » 石 évoque réellement des formations rocheuses, le caractère « arbre » 木 des forêts, etc.

Poursuivant toujours l'utopie d'une écriture universelle, Xu Bing réalise enfin le *Livre de la Terre* (*Dishu* 地書, 2003-2014), programme informatique qui peut traduire l'anglais ou le chinois en un langage d'icônes destiné à permettre la communication entre tous les spectateurs, quels que soient leur origine culturelle et leur niveau d'éducation. Il s'est inspiré des pictogrammes figurant dans les aéroports ou sur les fiches de consignes de sécurité que l'on peut lire à bord des avions, mais également du langage mathématique ou chimique. On peut considérer qu'il s'agit, là encore, d'un métalangage, qui rappelle le phénomène du « martien » (*huoxingwen* 火星文) né à Taïwan, cette écriture destinée à l'informatique, associant aux caractères chinois des caractères modifiés, des chiffres, des symboles divers, des modes de transcription aussi variés que le *bopomofo*, les *hiragana*, les *katakana*, etc. La nouvelle écriture de Xu Bing a conduit à la publication d'un ouvrage en français intitulé *Une histoire sans mots* (Grasset, 2013) où l'on suit, à l'aide de pictogrammes inventés, la journée d'un citadin se rendant au bureau dans une métropole internationale. Alors que le *Livre du Ciel* exprimait les doutes de l'artiste à l'égard des écritures existantes, le *Livre de la Terre* traduit la quête d'un idéal. Tous deux placent le public à égalité : le *Livre du Ciel* n'était pas plus accessible aux érudits chinois qu'aux gens du peuple, et le *Livre de la Terre* peut s'apprendre par tous.

Mais avec cette œuvre, Xu Bing ne s'éloigne-t-il pas radicalement de l'esthétique des lettrés chinois ? Que reste-t-il de sa volonté d'amener le public américain à pénétrer dans les arcanes de l'écriture chinoise ? N'a-t-il pas quelque peu abandonné la complexité linguistique pour revenir au langage des images ? La décision (en 2010) de copier le *Manuel du jardin du grain de moutarde* (*Jieziyuan shanshuijuan* 芥子園山水卷), sorte de dictionnaire en images à destination des peintres dont le premier volume fut publié en 1679 sous le règne de Kangxi, confirme ce revirement : ainsi, Xu Bing marque-t-il sa volonté de renouer avec la diffusion des connaissances par le biais de l'image. A-t-il renoncé à son rêve d'écriture universelle ?

Le retour triomphal de Xu Bing en Chine en 2008, alors que le *Livre du Ciel* est exposé à nouveau près de vingt ans après l'époque de l'exposition Chine/Avant-garde où il avait déclenché une telle polémique, a-t-il marqué un tournant ? On peut se demander, d'un point de vue sociologique, à qui il

destine ses œuvres. Son ambition de créer un art pour tous n'a-t-elle pas évolué dans les dernières années vers un nouveau *credo*, celui de créer des objets de luxe à l'intention de clients fortunés ?

Xu Bing a remplacé l'utopie maoïste par son utopie personnelle d'une écriture universelle. Que celle-ci ait abouti ou non, elle nous invite à repenser l'écriture et a conduit à créer des œuvres qui ne laissent pas indifférent. Xu Bing souhaite demeurer au fond de lui un lettré chinois lorsqu'il déclare que son idéal serait de rester chez lui à pratiquer sa propre calligraphie en étudiant des modèles anciens. Ses peintures, ses calligraphies, ses gravures ne sont qu'entreprises intellectuelles, paysages idéaux d'un artiste à la fois occidentalisant par son art conceptuel et profondément imprégné de culture chinoise classique. Il s'adapte à son époque, celle de la Chine entrée à l'OMC en 2001, en créant des œuvres d'art transformées en produits de luxe destinés à une clientèle fortunée, à l'image de ses « tapis magiques » (*Motan 魔毯*, 2006-2009), tapisseries de laine de grandes dimensions (6 mètres de côté environ), fabriquées à la main et sur lesquelles sont tracés des mots en « nouvelle calligraphie anglaise ». Adoptant une attitude de plus en plus prudente, de moins en moins rebelle et idéaliste, Xu Bing songe à présent à revisiter les images du passé et à rendre hommage à la peinture chinoise classique, comme en témoignent la copie du *Manuel du jardin du grain de moutarde* ou encore l'installation présentée à la rétrospective qui lui a été récemment consacrée par le Musée des Beaux-Arts de Taïpei<sup>14</sup>, où est imprimée sur un écran de neuf panneaux (5x21m) la reproduction d'un paysage de Dong Qichang (1555-1636). La nouvelle utopie de Xu Bing est-elle de revenir à l'universalité des images ?

---

<sup>14</sup> Wang Jason Chia Chi, *Xu Bing: A Retrospective*, catalogue d'exposition (25/01-20/04/2014), Taïwan, Taïpei Fine Arts Museum, 2014.