



HAL
open science

La reprise et la traduction culturelle à l'épreuve de la globalisation

Soko Phay

► **To cite this version:**

Soko Phay. La reprise et la traduction culturelle à l'épreuve de la globalisation. *Annales de Sociologie et d'Anthropologie*, vol. 21-22, p. 267-280, 2011, Théories de la diversité culturelle et de la mondialisation (dir. Jad Hatem et Patrick Vauday). hal-04225602

HAL Id: hal-04225602

<https://univ-paris8.hal.science/hal-04225602>

Submitted on 3 Oct 2023

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.

LA REPRISE ET LA TRADUCTION CULTURELLE À L'ÉPREUVE DE LA GLOBALISATION*

(* J'ai écrit ce texte dans la continuité des réflexions menées aux Journées scientifiques Inter-Réseaux (JSIR) qui se sont déroulées à l'Université de Damas les 27 et 28 mai 2009 avec Pierre Martinez, « La rencontre de l'autre ou les malentendus féconds. Des pratiques transfrontalières sino-françaises à une transculturalité », in *Pratiques innovantes du plurilinguisme*, Editions des archives contemporaines, dir. Philippe Blanchet et Pierre Martinez, Paris, 2010.)

À notre époque contemporaine marquée par des tragédies de l'histoire, des mutations sociétales et des bouleversements politiques et écologiques, les artistes de la migration affichent une double culture tout en interrogeant les nouvelles pratiques transculturelles et les différentes formes d'identité plurielle. Depuis leur départ de Chine pour la France suite aux événements tragiques de la place Tien Anmen, Huang Yong Ping et Shen Yuan n'ont cessé d'ouvrir le champ du débat de l'hybridation. Ils témoignent du lent et nécessaire travail en commun de cultures qui coexistent, s'interpénètrent ou s'empruntent les unes aux autres. Dans ce sens, leurs œuvres singulières, empreintes d'une dérision subversive, représentent une force significative dans la réorganisation de la culture globale ; leur dynamisme créatif fait voler en éclats les préjugés tenaces, les clichés du « choc des civilisations »¹. Cette idée d'une identité culturelle monolithique et originelle devient simpliste et caricaturale devant la complexité des civilisations. Dans cette perspective, Huang Yong Ping – tête de file de l'avant-garde chinoise dans les années quatre-vingt avec son groupe *Xiamen Dada* – montre de manière ironique les dangers d'une intercommunication qui se réduirait à la fusion et à la confusion, à l'instar de *L'histoire de la peinture chinoise et l'histoire de l'art moderne occidental lavés à la machine pendant deux minutes* (1997). Toute volonté de

¹ Ce terme reprend en l'occurrence le titre de l'ouvrage de Samuel Huntington dans les années quatre-vingt-dix et qui a connu un regain d'intérêt suite aux attentats du 11 septembre 2001. Voir également E. W. Saïd, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident* (1978), Paris, Seuil, 2005, p. 358.

mélanger ou de laver les cultures aboutit donc à une bouillie informe et sale. Cependant, il aime souligner que la saleté est aussi nécessaire que le chaos dans l'ordre du monde. L'œuvre ne fournit pas de réponse définie mais s'ouvre à l'énigme des choses et aux voix singulières et discordantes.

Bien qu'ils aient des démarches distinctes ou qu'ils emploient des médiums différents, Huang Yong Ping et Shen Yuan ont une même stratégie esthétique subversive : instaurer une distanciation à l'ordre établi et aux valeurs reçues qui ouvrirait sur de nouveaux espaces sensibles. Dans ce sens, j'aimerais analyser leurs œuvres au regard de deux concepts, à l'instar de la « traduction relevante » proposée par Derrida et de la « reprise » par Kierkegaard. Chez ces deux philosophes, j'ai cherché à extraire de leurs livres, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante ? »* (2005) et *La Reprise* (1843), quelque chose d'une définition possible de la diversité culturelle dans le champ de l'art contemporain.

La traduction culturelle

Bien que la traduction vaille d'abord pour les œuvres littéraires, elle peut aussi s'appliquer à l'ensemble des œuvres de culture. En effet, elle indique une « translation », c'est-à-dire un déplacement *de* et *dans* sa propre culture des modes de pensées et des sensibilités autres. L'étymologie du verbe traduire prend sa source de « translatus », un participe passé du verbe latin irrégulier *transferre*, tandis que le latin « traduco » évoque l'idée de « conduire au-delà, faire traverser, faire passer d'un lieu à un autre ». Dans le *Vocabulaire européen des philosophies*, « translatio » renvoie, d'une part, à un large ensemble de significations, à l'instar des déplacements de langue, d'idées et de savoirs. D'autre part, il recouvre trois formes de transfert : « Transfert d'un sens à un autre au sein d'une langue donnée ; transfert d'un terme d'une langue à un terme équivalent d'une autre ; transfert de culture ou de gouvernement d'une époque à un autre. »² La traduction ne se limite donc pas à la simple translation de sens d'une langue à l'autre mais stimule la vie générale de l'esprit en enrichissant autant la culture

² Voir François Ost, *Traduire*, Fayard, Paris, 2008, p. 121. Je remercie Emmanuel Alloa pour cette référence.

d'accueil que la culture d'origine. Chaque culture est appelée à surmonter ses limites pour assurer sa survie grâce à la médiation des œuvres étrangères.

Du point de vue de la linguistique, l'un des points forts de légitimation de la traduction culturelle est apporté par Jakobson qui définit une typologie de la traduction considérée comme autant de manière d'interpréter le langage : « Nous distinguons trois manières d'interpréter un signe linguistique selon qu'on le traduit dans d'autres signes de la même langue, dans une autre langue ou dans un système de symboles non linguistique »³. Dans un premier sens, la traduction est dite « intralinguale ou reformulation (rewording) » qui consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue. Dans un second sens, il s'agit de la « traduction interlinguale ou traduction proprement dite » qui repose sur l'interprétation des signes linguistiques au moyen d'une autre langue. Le troisième sens vise une opération de « traduction intersémiotique ou transmutation » qui réside dans l'interprétation des signes linguistiques au moyen de systèmes de signes non linguistiques.

C'est ce dernier sens que je privilégierais dans cette étude. Le champ des arts plastiques relève aussi de la « traduction intersémiotique » qui privilégie la migration des idées, des images et des formes. Elle questionne également les emprunts et met en lumière les effets d'hybridation, d'uniformisation ou pas, qu'engendrent ces contacts entre les œuvres et les cultures. Toute traduction culturelle représente la médiation en acte, offrant un espace et un temps nécessaires pour que les images puissent être affectées dans leur traversée tant culturelle (passage d'une civilisation à une autre) que technique (changement de médium). Comme l'écrit Frédéric Neyrat, « la traduction plastique rend les images résistantes, c'est-à-dire potentiellement explosives. Cette traduction se tient donc, à tous les sens du terme, au milieu. Entre le déjà-vu et ce qui reste à voir, l'ici et le là-bas, le dedans et de dehors, etc. »⁴.

³ R. Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », in *Essais de linguistique générale*, traduit par N. Ruwet, Minuit, 1963, p. 79. Cité par François Ost, *op. cit.*, p. 112.

⁴ Frédéric Neyrat, « Ce qui arrive aux images (aux passages des frontières) », octobre 2009, *Revue Aylon(s)*, N°7, 2009-2010, Que veut dire traduire ?, url de référence: <http://www.reseau-terra.eu/article919.html>.

Travailler sur la traduction culturelle dans le champ de l'art contemporain, c'est privilégier l'inventivité et l'interdisciplinarité. Dans cette optique, les œuvres de Shen Yuan et de Huang Yong Ping montrent différents procédés de traduction à la fois directs (le calque, la traduction littérale) et indirects (la transposition, l'inspiration). D'une étape à une autre se négocient des valeurs d'équivalence allant de l'emprunt pur et simple à l'extrapolation, voire à l'adaptation la plus libre. C'est pourquoi cette *translatio* ne se transmet pas telle quelle mais produit une altérité, une métamorphose (l'un des autres noms de la traduction). Les œuvres issues de la diaspora sont souvent des « traductions hypertextuelles » et relèvent de la figure du palimpseste⁵ qui, par strates successives d'emprunts et de mélanges, témoigne des rapports de force qui ne cessent de s'établir dans les échanges culturels.

La traduction « relevante » de Derrida

À L'épreuve des tragédies de notre époque contemporaine marquée par les conflits meurtriers et par le déplacement massif de populations, la traduction serait un enjeu essentiel, un « événement à inventer »⁶ pour Derrida qui n'a eu de cesse de nous interpellé sur la nécessité des postures esthétiques, philosophiques et éthiques du traduire. Dans son fameux texte, « La Traduction relevante », il souligne la polysémie du verbe « relever » qui renvoie, dans un premier sens, au monde culinaire. Car relever un plat, c'est l'« assaisonner », lui donner du goût, « un autre goût qui se marie au premier goût perdu, restant le même tout en l'altérant, en le changeant, en lui enlevant sans doute quelque chose de son goût natif, originaire, idiomatique, mais en lui donnant aussi, et par là même, plus de goût, en cultivant son goût naturel »⁷. Les œuvres qui sont passées par l'épreuve de la « traduction relevante » se voient imprégnées, affectées par un « goût » supplémentaire, par un regard ou un sens venu d'ailleurs. Elles offrent une vision du monde rédimée mais différente (une « ressemblance sans ressembler »), tout en améliorant notre pouvoir cognitif.

⁵ Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1982.

⁶ Jacques Derrida, *Sur Parole* (1999), L'Aube, Paris, 2005, p. 73-74.

⁷ Jacques Derrida, « *Qu'est-ce qu'une traduction relevante ?* », L'Herne, Paris, 2005, p. 62.

Dans un second sens, Derrida souligne que, dans « relever », il y a « redresser » et « élévation ». Relever au sens « d'élever », de tirer vers le haut, de redresser les sens ou les interprétations, mais également au sens de « relever le défi ». Le troisième sens est en rapport au travail de deuil. À partir de *La Tâche du traducteur* de Benjamin, Derrida⁸ nous convie à un consentement à la perte et au sauvetage des restes : « En élevant le signifiant vers son sens ou sa valeur, mais tout en gardant la mémoire endeuillée et endettée du corps singulier, du corps premier, du corps unique qu'elle élève et sauve et relève ainsi ? (...) On n'a même pas à dire que la traduction garde la valeur du sens ou doit y relever le corps : le concept même, la valeur du sens, le sens du sens, la valeur de la valeur gardée naît de l'expérience endeuillée de la traduction, de sa possibilité même ».⁹

À partir de cette polysémie de la « traduction relevante », j'aimerais montrer en quoi les œuvres de Shen Yuan, à l'instar de *Perdre sa salive* (1994), interrogent la langue et élèvent le sens face au défi de la condition d'exilée. Créée quatre ans après son départ de Chine, *Perdre sa salive* est une installation de neuf langues géantes glacées qui s'égouttent dans les crachoirs, laissant peu à peu apparaître leur ossature – de grands couteaux aiguisés. En puisant dans sa propre expérience d'émigrée, elle essaye de traduire à la fois le sentiment d'impuissance et la peur du vide où tout est à reconstruire. Ainsi l'exil s'avère tour à tour une sortie hors du langage reçu passivement dans l'enracinement, une réinvention du pouvoir des mots et la découverte de leur autonomie. Cette transformation, tant personnelle qu'esthétique, renvoie aux métamorphoses de la langue qui s'actualise ici dans le changement d'une image à une autre, la glace devenant un couteau menaçant. Shen Yuan joue sur la « transmutation intersémiotique » à partir de la polysémie de la « langue », considérée à la fois comme système de communication et comme organe charnu, gustatif et sensuel, avec ses ambivalences, ses métaphores (mou, tranchant, blessant) et ses expressions (« saliver comme un chien » selon un dicton chinois). Toute traduction travaille donc sur un sens incertain, « inachevable » puisqu'elle circule entre deux

⁸ Comme Paul Ricœur mais j'y reviendrai ultérieurement.

⁹ Jacques Derrida, « *Qu'est-ce qu'une traduction relevante ?* », *op. cit.*, p. 71-72.

cultures, révélant leur écart, afin d'exprimer le monde autrement, sous d'autres formes et rythmes. Ayant quitté son pays natal, Shen Yuan a fait de l'errance, des épreuves langagières et culturelles le creuset de sa réflexion et de son art qui s'inscrit dans la réalité historique et socio-économique d'aujourd'hui. Une vie entière donne à méditer sur ce moment de rupture où se recroqueville l'essentiel et sur cette expérience intime de la perte, de la disparition des racines et de l'absence de repères.

La traduction comme travail de deuil

Ricœur compare les difficultés de la traduction en reprenant le terme d'« épreuve » de Berman¹⁰ qui renvoie autant à la « peine endurée » qu'à la « probation » : « Pour éclairer cette épreuve, je suggère de comparer la « tâche du traducteur » dont parle Walter Benjamin sous le double sens que Freud donne au mot « travail », quand il parle dans un essai de « travail de souvenir » et dans un autre essai de « travail de deuil ». En traduction aussi, il est procédé à un certain sauvetage et à un certain consentement à la perte. »¹¹ Ce que Ricœur invite dans tout travail de traduction, c'est de faire le deuil du « gain sans perte » jusqu'à « l'acceptation de la différence indépassable du propre et de l'étranger »¹².

En effet, il n'y a pas de mélange ou de transformation des cultures, de transfert, de passage qui ne soit, en même temps, une perte. Loin d'être chose aisée ou évidente, renoncer au « gain sans perte » reste avant tout une ambition, une visée. En effet, dans cette confrontation de l'étranger se révèlent des « stratégies de la résistance », les œuvres étant complexes et difficilement superposables d'un monde à l'autre puisqu'elles ne véhiculent pas les mêmes héritages culturels. C'est à cette hétérogénéité que les œuvres étrangères doivent leur résistance à la « traduction », à l'interprétation univoque. Dès lors, l'ambition de l'artiste serait de créer des œuvres qui seraient vues, lues ou entendues des deux côtés, tout en se heurtant au même paradoxe d'une « équivalence sans adéquation », pour reprendre une expression de

¹⁰ Voir Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Tel, Gallimard, Paris, 1984.

¹¹ Paul Ricœur, *Sur la traduction*, Bayard, Paris, 2004, p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 18.

Ricœur¹³ : comment amener sa propre culture d'origine à se lester d'étrangeté ? Comment instaurer un véritable dialogue entre soi et l'étranger qui est en même temps notre hôte ?

Dans cette perspective, les œuvres de Huang Yong Ping cristallisent, me semble-t-il, ces ambivalences, à l'instar d'*Un homme, neuf animaux* (1999). Dix ans après son installation en France, il est choisi pour représenter le pavillon français aux côtés de Jean-Pierre Bertrand lors de la biennale de Venise de 1999. Étonné lui-même d'avoir été élu « ambassadeur » de la scène artistique française, alors qu'il n'était pas naturalisé français à l'époque, Huang Yong Ping décide de travailler en « périphérie » de l'édifice. Il finit par déconstruire la notion de « pavillon national » – pastiche du néo-classicisme – en brisant les limites du cadre architectural pour créer, selon ses propres termes, un « au-delà de l'espace »¹⁴. Neuf colonnes en bois surgissent du sol et percent le plafond ; elles sont surmontées par neuf animaux mythiques en fonte d'aluminium inspirés d'une ancienne légende chinoise, le *Shanhai Jing* (« Livre des Montagnes et des océans »). Ces créatures fantastiques, dont il fait une adaptation libre à partir d'anciennes illustrations, renvoient aussi bien aux contes d'Extrême-Orient qu'aux bestiaires du Moyen Âge. Venant de contrées lointaines et étranges, elles ont le pouvoir de prédiction du destin du monde, notamment sa précarité ou son incertitude : sécheresse, guerres, maladie, bonheur... À l'extrémité de la ligne oblique des colonnes est placé un homme en bronze sur un « chariot-boussole » qui pointe vers le sud. Selon une méthode chinoise traditionnelle de mesure, il indique l'orientation et le temps pour se prémunir de mauvais présages. Pour Hou Hanru, « ce processus de « guérison » du corps mourant qu'est le pavillon national permet de donner naissance à un corps nouveau – en l'occurrence un espace post-national autorisant l'hybridation culturelle »¹⁵. Assurément, l'étrangeté du dispositif a produit un phénomène « exotique », mais a soulevé également des mécontentements et

¹³ Paul Ricœur, *op. cit.*, p.14.

¹⁴ Cité par Hou Hanru, « Un homme, neuf animaux », in *Huang Yong Ping*, catalogue de la 48^e Biennale de Venise, Pavillon français, AFAA, 1999, p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, p. 17.

incompréhensions de la part du public et des professionnels de l'art¹⁶.

Cette réaction révèle toute la difficulté d'importer une culture différente. En effet, l'importation est l'une des trois modalités d'appropriation d'une culture étrangère qu'a analysé Marc Crépon dans *Altérités de l'Europe*, les deux autres étant l'exploitation et la traduction. Il montre que l'identité culturelle européenne est *complexe*, bien loin de l'image monolithique, essentialiste ou homogène qu'on retrouve souvent dans les discours politiques. Depuis des siècles, elle s'est construite dans ce qu'elle a exploité, importé et traduit. La première forme d'appropriation est l'exploitation qui, du temps colonial, ne considère les autres cultures que comme moyen d'enrichissement, sans toutefois reconnaître leur système de valeurs. L'importation est la deuxième forme de cette possession, lorsque le pays d'accueil réceptionne l'autre avec ses façons de vivre différents (coutumes, rites et croyances...). Cependant, cette « réception-implantation » suscite aussitôt une réaction de défense et de mise à distance en enfermant l'autre dans un « exotisme » impossible. En témoignent le repli ou l'enfermement des communautés dans certains quartiers et banlieues, etc.

La traduction est le troisième et dernier mode d'appropriation comme le souligne Marc Crépon : « Si l'on peut parler ici de « traduction » et l'étendre du domaine des œuvres littéraires à d'autres manifestations de la culture, ce n'est pas en tant que quelque chose serait fidèlement transcrit ou transposé, mais parce que, dans ces différents passages, les cultures européennes ne sont pas restées identiques à elles-mêmes, à supposer qu'elles l'aient jamais été. La traduction devient ainsi l'opération par laquelle ces mêmes cultures deviennent étrangères à elles-mêmes, en se différenciant d'elles-mêmes, étrangères aux images figées qu'elles se font d'elles-mêmes : le caractère, l'esprit, le génie auxquels on voudrait les identifier. (...) Ce devenir étranger à soi est lié à la circulation des œuvres et aux voyages des artistes. »¹⁷

¹⁶ Voir les réactions de rejet de Catherine Millet qui reprochait à l'œuvre de Huang Yong Ping de porter préjudice aux peintures et aux installations de Jean Pierre Bertrand.

¹⁷ Marc Crépon, *Altérités de l'Europe*, Galilée, Paris, 2006, p. 69.

Suite à l'analyse de Marc Crépon, il me semble que nous retrouvons dans l'œuvre de Huang Yong Ping, *Un homme, neuf animaux*, cet « entre-deux »¹⁸, entre l'importation et la traduction, qui s'ouvre sur des espaces de dialogue et de négociation. La « stratégie » de résistance de l'artiste ne révèle-t-elle pas dans l'instauration d'une tension, d'un « écart de ressources » entre deux systèmes de valeurs, par l'introduction d'un mode de pensée différent comme la mythologie chinoise, la géomancie ou encore la philosophie taoïste. Il est vrai aussi qu'en s'attaquant aux institutions tout comme à leurs discours dominants, les œuvres de Huang Yong Ping se sont vues maintes fois censurées, tant en France, en Chine qu'ailleurs. Pourtant, « penser au dehors » permettrait de susciter la différence et, par là même, introduire le champ des possibles et construire ses propres conditions de subjectivation.

La « reprise »

Tout comme la traduction qui conduit au double travail de transformation de l'autre en soi-même et de soi en l'autre, la « reprise »¹⁹ privilégie le processus de métamorphose et de recréation. Ce concept élaboré par Kierkegaard permet, me semble-t-il, une autre approche de la diversité culturelle. La reprise n'est pas une répétition mais un renouvellement, l'essor d'un nouveau départ. En effet, il existe une différence entre les « répétitions » d'une scène de théâtre et sa « reprise » dans un autre lieu ou à une autre époque.

Le philosophe montre que la reprise est vaine, décevante si on cherche la répétition identique. De même, il souligne que, dans la philosophie grecque ancienne, la « reprise » renverrait à la réminiscence, à l'anamnèse, c'est-à-dire un mouvement de la connaissance vers le passé. En revanche, la reprise est un mouvement cognitif (et non pas religieux) vers l'avenir et s'inscrit-elle précisément dans l'expérience et dans

¹⁸ L'« entre-deux » renverrait à une forme d'« acculturation » qui est le processus aboutissant à l'hybridation culturelle. Voir Sélim Abou, *De l'identité et du sens, La mondialisation de l'angoisse identitaire et sa signification plurielle*, Perrin/Presse de l'Université Saint Joseph, Beyrouth, 2009, p. 165.

¹⁹ Cette partie a bénéficié de la présentation de Jean-Philippe Antoine à l'INHA en novembre 2009 et des discussions qui en ont suivi au sein de notre équipe de recherche EA 4010 « Arts des images, art contemporain » autour de la problématique de la « reprise » dans l'art d'aujourd'hui.

un nouveau départ dans la vie : les points de vue changent et varient en fonction des époques et des vécus de chacun. C'est pourquoi la vraie reprise réunit le même et l'autre, étant à fois un devenir, un passage au cœur du maintenant. Dans ce sens, la temporalité de la reprise se différencie, d'une part, de l'espérance qui renvoie à un temps d'avant à la fois indéfinissable et idéal. D'autre part, elle se distingue du ressouvenir qui cherche à se tourner totalement vers le passé. La reprise prétend donc retrouver ce qui a été sous une nouvelle forme. Il s'ensuit que la véritable reprise exige une appropriation personnelle qui est en somme une re-création. Pour le dire autrement, dès lors que la reprise privilégie un présent informé du passé, elle serait plus clairvoyante et plus libre et représente « la seconde puissance de la conscience »²⁰.

Dans cette perspective, il s'agit de voir à l'œuvre une signification qualitativement différente, notamment chez Huang Yong Ping qui montre un autre aspect de notre monde contemporain et des effets de la mondialisation. À travers ses « reprises » des mythes fondateurs de la culture judéo-chrétienne, il témoigne de « ces existences de la marge », c'est-à-dire de ceux qui vivent dans la précarité, en périphérie de nos sociétés.

Pour l'artiste, il existe un lien entre l'accélération et l'extension de la globalisation et le retrait du « sacré » ou, plus précisément, le recul de l'un entraîne l'envahissement de l'autre. Le désengagement des divinités à l'égard de l'homme marque une crise profonde de nos valeurs et de nos catégories de pensée. L'ambition de Huang Yong Ping serait donc de revisiter les histoires et les imaginaires anciens de la civilisation occidentale afin de restaurer leurs valeurs et puissances symboliques à l'instar de *l'Arche 2009*. Cette installation est née d'une visite à la célèbre maison Deyrolle qui a vu une grande partie de ses collections d'animaux taxidermisés dévastée par un incendie en février 2008. De ce drame, il fera la métaphore de la condition humaine en prise avec l'Histoire et les tumultes du monde.

La construction de son grand vaisseau, d'une largeur de plus de quatorze mètres et d'une hauteur de huit mètres, est une « traduction intersémiotique » d'un

²⁰ Kierkegaard, *La Reprise*, traduction par Nelly Viallaneix, GF Flammarion, Paris, 1990, p. 236.

dessin représentant l'Arche de Noé, extrait du manuscrit *Divan* du poète Hafiz. Conformément au récit d'origine, le bateau de Huang Yong Ping accueille sur ses trois niveaux une cinquantaine de couples de mammifères, de fauves et d'oiseaux. Cependant, à y regarder de près, les humains sont absents et certaines bêtes choisies pour repeupler le monde n'incarnent ni la douceur ni l'harmonie de la vie en communauté. Bien éloignés de l'image d'Épinal véhiculée par la fable de notre enfance, certains d'entre eux sont agressifs ou menaçants, d'autres sont meurtris, brûlés ou décédés à l'instar de la girafe. Dans cette perspective, l'arche qui représente la condition humaine avec son lot de vanités, est une adaptation libre du mythe d'origine.

Pour Huang Yong Ping, le monde animal est plus que la métaphore des humains avec leurs intrigues et conflits. Vivants ou naturalisés, ils font partie intégrante de son processus artistique. Dans les rites et croyances traditionnels chinois, l'animalité revêt un caractère sacré. C'est pourquoi il aime convoquer les bêtes et les insectes comme puissances symboliques. Ils sont autant des agents de notre altérité que des révélateurs de nos comportements et de nos rapports de force, ce dont témoigne *l'Arche 2009*. Par ailleurs, son navire dont la coque est en papier semble bien fragile pour mener à bon port tous ces « étranges » passagers. Chez Huang Yong Ping, il n'y a pas de croyance en un avenir rédempteur ou en une quelconque résurrection d'une nouvelle humanité à l'image de ces « révolutions » idéologiques (à l'instar des régimes communistes). Cette fable revisitée à l'aune de la globalisation économique évoque davantage la traversée périlleuse des *boat people* ou des laissés-pour-compte qui tentent de se frayer un chemin pour *survivre*, entendu ici comme « vivre au bord des limites ».

L'artiste montre tout l'abîme qu'entraîne la diversité de notre « monde pluriel mais commun », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Bernard Latour. C'est l'étendue et la profondeur de cette pluralité qui vont jauger les contacts et les points de vue différents, pour en permettre la négociation de nos valeurs.

L'« unidualité » comme figure paradoxale

Pour ma part, la reprise et la « traduction relevante » se rattachent aux catégories paradoxales, puisqu'elles unissent le même (ce qui a été) et l'autre (ce qui est nouveau) et renvoient au concept d'« unidualité » si cher à Edgar Morin²¹ : deux logiques sont reliées sans que la dualité se dissolve. Il ne s'agit pas de trouver un principe unitaire de connaissance mais de souligner les émergences d'une « pensée complexe », celle qui « tisse ensemble » (au sens de *complexus*) l'un et le multiple, la différence et la similitude... Dans cette appréhension de la diversité de nos humanités, Shen Yuan et Huang Yong Ping font voler en éclats la vision nostalgique d'un monde homogène, maîtrisable. Ils nous invitent à trouver des « forces liantes » entre des systèmes discordants, à penser la *tension* comme constitutive du partage d'un espace commun. Ils révèlent les enjeux et les rapports de force, par l'introduction d'une culture différente et d'un mode de pensée dialogique.

Ce concept d'unidualité pourrait se « traduire » aussi bien dans le *Pont* (2004) de Shen Yuan que dans un aphorisme de Huang Yong Ping, « Chan est Dada et Dada est Chan ». En mettant en relation la philosophie bouddhiste Chan (Zen) et le mouvement avant-gardiste occidental, l'artiste privilégie la circularité sémantique en jouant sur les valeurs d'équivalence qui ne sont point symétriques mais négociables selon le point de vue où l'on se place. Dans cette traduction culturelle, il prône une création qui soit avant tout une reprise féconde, celle qui soit une puissance d'altération et de transformation, notamment en se laissant guider par la loi du hasard, tel que *Quatre peintures réalisées selon les instructions aléatoires* (1985). Elles sont exécutées d'après les hexagrammes du *Yi-King* (« Livre des mutations ») qu'il a reproduits sur une grande roulette. Son œuvre se situe ici au croisement de l'esthétique duchampienne de l'indifférence et de la vacuité du bouddhisme Chan.

Étymologiquement, « traduire » signifie « faire passer » et renvoie à l'étrange *Pont* de Shen Yuan, construit à partir de vases chinois en porcelaine rehaussés de paysage bleuté et des céramiques aux motifs arabo-andalous. Un alliage de couleurs

²¹ Edgar Morin, « La pensée complexe : Antidote pour les pensées uniques », Entretien avec Nelson Vallejo-Gomez, in *Synergies Roumanie*, n°3, 2008, p. 78.

(bleu et blanc) et de médium serait ici les points de jonction entre ces deux civilisations éloignées. Or, ce pont est impossible à traverser et figure la métaphore de l'« entre-deux », comme symbole de la vie quotidienne disjonctive. La traversée est comme « suspendue » entre deux rives, à l'image de la déchirure et du dilemme vécus par les exilés, entre la fidélité aux origines et l'allégeance au pays d'adoption. Ce passage interstitiel entre des identifications fixes ouvre la possibilité d'une hybridité culturelle qui entretient la différence. Ainsi Shen Yuan nous convie au glissement du sens, au décentrement du sujet où l'équilibre fragile entre distanciation et identification est à chaque fois construit et déconstruit. Segalen, déjà, avait compris, dans son *Essai sur l'exotisme*, les risques des fausses alternatives, les dangers de la fusion qui n'est qu'un mode d'appropriation et d'homogénéisation de plus : « *Les grands raccourcis d'espace, la chute des barrières doivent se compenser quelque part de cloisons nouvelles, de lacunes imprévues.* »²²

Pour le renouvellement d'un idiome artistique

Les concepts de « traduction », de « reprise » et d'« unidualité » sont opérants, me semble-t-il, dans cette approche de la théorie de la diversité culturelle à l'épreuve de la globalisation. Ils incitent à « penser l'entre », à inventer un nouveau langage artistique dans « un au-delà de l'espace » (Huang Yong Ping). Ce dernier privilégie une « anti-culture » qui leur permet de créer de nouveaux espaces sensibles : « Tour d'abord, « anti-culture » ne doit pas être considéré comme une position opposée à « culture ». Il devrait y avoir des efforts pour chercher une autre culture. En d'autres termes, il faut assumer une attitude critique à l'égard des perceptions conventionnelles de la culture. Ce n'est pas un problème spécifique à la Chine puisque, en Occident, on soulève constamment ce problème. À mon sens, « l'anti-culture » sert à désigner « l'Autre ». L'« Autre » est vraiment l'un des éléments les plus importants que l'art contemporain occidental recherche à présent. »²³

²² Victor Segalen, *Essai sur l'exotisme, Œuvres complètes*, Paris, Laffont, Coll. « Bouquins », 1995, p. 772.

²³ Voir l'interview de Huang Yong Ping par Nathalie Viot dans « Animaux visionnaires », publié en juin 1999 sur le site de *Mouvement.net*, url de référence: <http://www.mouvement.net/ressources-285-animaux-visionnaires>.

Si leurs œuvres suscitent autant d'engouement auprès du public, c'est que Huang Yong Ping et Shen Yuan ont su créer un alliage des formes artistiques étrangères élaborées dans le contexte de civilisations autres. Dans ce sens, ils n'ont jamais revendiqué un nationalisme d'origine (ils n'aiment guère l'appellation trop réductrice d'« artistes chinois ») et ne s'enferment dans aucun exotisme inapproprié par effets de mode ou autres. De même, leur travail entre en résonance avec des préceptes de l'art contemporain, certes dominés par des valeurs occidentales, mais sans les imiter. Ils ont su à la fois apprendre et prendre d'eux sous forme d'emprunt, de citation ou de reprise, tout s'appuyant sur des alliances de formes anciennes, oubliées ou occultées à l'instar du bestiaire chimérique de Huang Yong Ping.

Le propre de l'art d'aujourd'hui réside dans cette capacité de « jeu »/« je » qui permet les transgressions créatrices en lieu et place des ordres établis, des frontières cloisonnantes. Il cerne les articulations et révèle les contradictions, créant une résistance certaine face à l'uniformisation consensuelle et au repli identitaire stérile. Par ailleurs, dans cette « restructuration » de la culture globale, il ne s'agit pas d'un art du métissage au sens d'un « collage » où tout se mélangerait ; c'est dans la rencontre de deux images, dans cet espace de frottement des cultures que quelque chose peut naître. Sans décalage, il n'y a pas de construction de forme. L'enjeu serait de définir une « éthique » de la traduction culturelle ou identitaire qui ne viserait plus l'intégration ou l'assimilation de l'autre (car tout sujet est changeant dans son historicité, mais la construction d'un *vivre-ensemble* dont fait écho Antoine Berman dans sa « visée éthique » : « L'essence de la traduction, écrit Berman, est d'être ouverture, dialogue, métissage, décentrement. Elle est mise en rapport, ou elle n'est rien. »²⁴

Soko Phay (Laboratoire AIAC/Université Paris 8)

²⁴ Antoine Berman, *op. cit.*, p. 16.