

# Su Xiaobai Su Xiaobai

Jun 13 — Jul 26, 2014 | Paris

Preuves à l'appui : L'art de Su Xiaobai

*« Les véritables chefs-d'œuvre sont la fusion de l'artiste et de sa vie entière » – Su Xiaobai<sup>1</sup>*

L'évocation par Su Xiaobai de « l'artiste et de sa vie entière » implique spécifiquement que son art et sa vie sont une œuvre en cours. L'observation détaillée de l'œuvre de Su dupe le spectateur car elle est intangible et réfléchit et éclipse à la fois. Dans ses interviews et ses déclarations, l'artiste insiste sur le fait qu'il n'y a pas de véritable « intention » dans son travail... Les œuvres lui viennent, non pas sous le coup de l'inspiration, mais dans un état d'esprit qui ne peut réellement être décrit. Cependant, les œuvres se suffisent à elles-mêmes, et c'est cette présence qui demande, qui attire notre regard. Les œuvres prouvent leur propre existence et demandent à être considérées ainsi.

Au commencement étaient les « œuvres ». Pas des idées, des techniques, des théories ou des résultats. Les dires de l'artiste fournissent les seules clés – apparemment hermétiques, mais éloquents. Il nous faut écouter ses commentaires qui servent d'avertissement :

*« J'espère que mes œuvres font preuve d'une originalité essentielle, une originalité à laquelle je fais attention et que je poursuis ».<sup>2</sup>*

Nous sommes en présence d'un processus, mais pas d'une « inspiration » dans le sens traditionnel. Les œuvres se dressent devant nous en noir et blanc et en couleur, avec leurs formes et leurs contours. Leur interaction génère leur unicité, et c'est Su, l'intercesseur, qui crée le contexte, la vision et la présence. Si on met de côté l'ensemble des écoles et des traditions, nous avons devant nous les œuvres d'un artiste qui est avant tout cela : *pas* chinois, *pas* abstrait, *pas* étranger. Elles sont ici devant nous pour être vues.

Le portraitiste Sie Ho a posé un des fondements de la théorie de l'art chinois dès le 6<sup>ème</sup> siècle : son premier principe, « ch'i-yun sheng-tung », a été réinterprété à travers les âges.

« Chez T'ang, à en juger par ce passage, 'chi'-yun' ne s'appliquait qu'aux représentations d'êtres vivants dans des peintures. La mention d'arbres et de rochers semble bannir les paysages de cette catégorie. Le 'ch'i' que l'on trouve chez les hommes et les animaux est similaire au 'pneuma' grec, le souffle de vie. On peut également le définir comme la vitalité qui fait partie de sa propre nature. 'Yun,' connotation, a ici une fonction cinétique : 'shen-yun' peut se traduire par 'spiritualité' comme dans le passage ci-dessous.<sup>3</sup> 'Ch'i-yun' est moins que cela, mais plus qu'une simple vitalité, vu que le caractère de l'individu s'y révèle ». <sup>4</sup>

Cette relation de l'artiste, son corps et sa présence dans l'exécution des œuvres semble s'appliquer à l'observation des œuvres de Su : son existence, sa vie « entière » en est la composante essentielle. Structure et composition caractérisent non seulement chaque œuvre, mais également leur répartition et leur positionnement en tant qu'objets dans l'espace – alors que l'artiste Su devient un joueur dans le « jeu de la vie ».

Beaucoup a déjà été dit sur le séjour de Su en Allemagne. Selon ses propres dires, il ne s'agissait pas d'une « errance », mais d'une fuite. Comme il l'a affirmé avec éloquence:

*« J'abhorre le vagabondage : l'art a besoin d'un lieu fixe ».*<sup>5</sup>

On pourrait soutenir que le « lieu » en question – l'Allemagne – fut moins un choix qu'une heureuse solution. L'« altérité » d'un pays étranger n'a de sens que parce qu'il s'agit d'un ailleurs, un « autre ». « Le travail génère le travail », a dit Richard Serra, et il semble que le travail réalisé par Su est clairement défini. L'équilibre entre l'exécution, la préparation, la composition et l'attente est question d'harmonie, une promenade entre la matière et l'espace, où le corps même de l'artiste sert de dénominateur. Et une fois de plus, le battement de son propre cœur, son propre souffle, s'unissent en un « tai chi » instantané, où l'artiste est inséparable de son œuvre.

En ce sens, le déplacement de l'artiste en Allemagne acquiert sa propre dimension. Su semble avoir pénétré cette nouvelle géographie avec sérénité. Il a affirmé qu'un paysage en avait juste remplacé un autre.

En ce qui concerne le contraste entre la Chine et l'Allemagne, l'être humain endure le même contraste dans ses expériences diurnes et nocturnes. Qu'est-ce qui pourrait être plus incongru que le monde onirique ? Et comment peut-on réellement concilier la vie que nous menons « quotidiennement » et le sommeil des rêves ou « non rêves » qui réside dans notre conscience ? Nous ne formons qu'un avec notre conscience et notre « inconscient » et « subconscient ».

Le long séjour de Su en Europe l'a ancré fermement dans la grande famille artistique : des photos le montrent en Allemagne avec Georg Baselitz, ou dans l'espace pur et géométrique de son atelier. Les lignes d'introduction écrites par Marcus Lupertz pour son catalogue sont émouvantes : « Que le succès, la chance et un génie fugitif soient octroyés à l'artiste pour qu'il lui soit permis de chanter les louanges de l'art dans son propre pays ».<sup>6</sup>

Une vie entière qui comprend également le concept d'« entièreté » souligne l'état de l'artiste au travail. Su a été très clair à propos de son inspiration ou plutôt du manque d'inspiration : l'œuvre vient de « nulle part ». On pourrait dire que ce « nulle part » n'est même pas le « vide » décrit par François Cheng dans ses études sur l'esthétique chinoise. En un mot, l'œuvre vient de sa propre fabrication, le moment de sa propre préparation. Ni forme ni couleur ne semblent influencer les choix de Su ; les œuvres existent seules, comme un tout, et sont définies par leur propre exécution. Comme il a dit :

*« Je ne m'applique plus à décrire la nature, ni ne me restreins au monde naturel, mais je me concentre sur la création de la peinture ».*<sup>7</sup>

L'art chinois du début du 10<sup>ème</sup> siècle au 17<sup>ème</sup> siècle fait également preuve de cette insistance sur l'exécution technique du dessin, de la calligraphie, de la musique, plaçant le sujet à un autre niveau. Des origines à la période nordique de Sung (960-1127) aux écrits de Su Shi (1037-1101) aux théories de Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636) on trouve plusieurs cas. Le premier définissait ce qu'il considérait comme de la « peinture érudite », alors qu'à l'époque Ming, Tung Ch'i-ch'ang décrivait la « peinture des lettrés » dans son cadre traditionnel.<sup>8</sup> Le spécialiste américain James Cahill décrit deux concepts dans la théorie des lettrés :

1) La qualité d'expression d'une peinture est principalement définie par les qualités personnelles de son créateur et les circonstances entourant sa création.

2) Le contenu expressif d'une peinture peut être indépendant en tout ou en partie du contenu de la représentation.<sup>9</sup>

Cahill développe un argument qui semble décrire le « processus » de Su Xiaobai en ce sens que « la pensée ou le sentiment de l'artiste devrait être exprimé à travers le pinceau et les formes de la peinture elle-même, et pas à travers le sujet représenté ». <sup>10</sup>

Nous, les spectateurs, nous sommes laissés à nous-mêmes, mais si nous sommes cohérents avec nous-mêmes nous laissons simplement l'œuvre nous pénétrer, envahir nos sens, même notre odorat.

Comme Su l'a affirmé :

*« L'artiste doit accumuler l'émotion, saisir un moment particulier, maintenir une harmonie existante et stimuler la confrontation qui émerge petit à petit ».*

En fait le mystère serait encore intact s'il n'y avait la présence imposante de ces œuvres, leur résonance. Elles interviennent, interfèrent avec notre propre conscience : le *là* est définitivement *là*.

Tel que décrit par Teng Ku, l'artiste devient autre chose que le traditionnel « maître ». Il devient – est en train de devenir, tout au long de sa vie – partie constitutive de l'immense monde physique qui nous entoure : sa relation avec ses œuvres est fluide, grandissante, en devenir.

*« Mon objet est la couche présente à la surface de la peinture. Il s'agit d'une couche de texture qui nécessite un processus de séchage et du contenu, l'épaisseur du grain de la teinture réfractant directement la saturation des couleurs ».* <sup>11</sup>

Su poursuit en décrivant l'environnement spécial, le moment de tension lorsque le corps de l'artiste, sa main et la surface s'unissent.

*« Formellement, il s'agit de l'environnement macro où vivent les artistes, qui est très important ».* <sup>12</sup>

Un autre artiste, son vénéré prédécesseur Shi Tao, exprime quelque chose de similaire :

« Pour assumer ses qualités (Chapitre 18). L'œuvre d'art ne réside pas dans le Pinceau, qui permet de la transmettre ; elle ne réside pas dans l'Encre, qui permet de la concevoir ; elle ne réside pas dans la Montagne, qui exprime l'immobilité ; elle ne réside pas dans l'Eau, qui lui permet d'exprimer le mouvement ; elle ne réside pas dans l'Antiquité, qui lui permet de ne pas avoir de limites ; elle ne réside pas dans le Présent, qui lui permet d'exister sans œillères. Si la succession des âges est homogène, et le Pinceau et l'Encre se logent dans leur propre permanence, c'est parce qu'ils sont intimement pénétrés par cette œuvre d'art. Cet état se base en vérité sur la Discipline de Vie : l'Un doit saisir la Multiplicité, la Multiplicité doit saisir l'Un. Elle ne ressort ni de la Montagne, ni de l'Eau, ni du Pinceau, ni de l'Encre, ni des Anciens ou des Modernes, ni des Saints. Il s'agit en fait de la véritable œuvre d'art, qui est fondée sur sa propre substance ». <sup>13</sup>

Entre le 7<sup>ème</sup> et le 5<sup>ème</sup> siècle, il semble n'y avoir aucun terme dans l'art grec pour désigner l'« art ». Il s'agit plutôt d'une définition de la « technè », qui recouvre les actions des « démiurges », métallurgistes, menuisiers, etc. La « technè » inclut également la magie d'Héphaïstos dans sa forge ou les charmes de Protée, où les êtres sont enchaînés avec des chaînes physiques ou imaginaires. <sup>14</sup>

À l'époque classique, cependant, les techniques se sécularisent, et une distinction apparaît entre une source plus ancienne (qui trouve ses racines dans une pratique préhistorique shamaniste et magique) et une source moins religieuse, plus naturelle, la « phusis ». <sup>15</sup>

Il s'ensuit que la réussite du professionnel réside dans sa technicité, acquise lors de son apprentissage. Ceci établit en outre son rôle en société. <sup>16</sup> Le pouvoir dans ce contexte se concentre entre les mains de celui qui exerce cette maîtrise.

La technique de la laque, la « phusis » du processus de peinture de Su, incarne la double existence de son origine : un de ceux dérivés du sumac asiatique (*Toxicodendron vernicifluum*, ou *Rhus verniciflua*). Le médium et le format fusionnent ici. Comme imitateur de la nature, cette technique sert à nous rappeler l'essence de l'art : aussi loin qu'on aille dans le futur, ses racines pénètrent la terre et l'atmosphère qui l'entoure, dépeinte de manière si sublime par Le Bernin dans son « Apollon et Daphné » dans la Galerie Borghèse à Rome. Et l'homme, l'artiste, qu'il utilise du bois, du lin, de la toile, ou du papier, doit encore échapper à cet enracinement. En tant qu'argument, la photographie est liée à la lumière, et les arts électroniques sont inséparables de la physique. Ce que nous avons ici est une présence et une essence. De plus, l'artiste est une partie animée du monde qui l'entoure, et ainsi le microcosme qu'il a créé est placé dans une perspective particulière, qui lui permet de transmettre cette essence au spectateur.

Li Bo exprime cette fusion entre l'homme et la nature dans un poème intitulé « À un ami qui part » :

*Mont bleu côtoyant les remparts du nord*

*Eau claire entourant la muraille à l'est*

*En ce lieu nous allons nous séparer*

*Tu seras herbe, sur dix mille li, errante*<sup>17</sup>

Su semble avoir pénétré ce monde furtivement ; son choix de médium et sa forme ultime deviennent des pépites de vérité. Ce sont des objets dans l'espace, mais ils interagissent pour créer un cosmos privé – des objets statiques et en mouvement à la fois. Les œuvres sont un exercice du temps et du temps qui passe : l'application de la laque demande une patience suprême. Le passage du temps devient partie intégrante du résultat final. Des couches de couleur, des traces et des résidus de couleur interagissent à la surface de telle sorte que le spectateur est confronté à une nouvelle dimension : une vision à rayon X. Ce vestige médico-légal crée un nouveau champ de force : nous devenons les observateurs d'événements qui se déroulent dans un passé lointain, comme quelqu'un qui contemple le ciel la nuit.

Jean Baudrillard, en discussion avec Jean Nouvel,<sup>18</sup> commente les objets visibles, qui « savent comment se rendre invisibles ».

Il ajoute : « un objet réussi, dans le sens où il existe au-delà de sa propre réalité, est un objet qui crée une double relation, une relation qui peut être créée par 'déraillement,' contradiction, déstabilisation, mais qui en fait affronte la réalité assumée du monde avec son illusion radicale ». <sup>19</sup>

L'école de philosophie post-phénoménologique postule un « réalisme spéculatif » tel qu'exprimé par le philosophe Graham Harman.<sup>20</sup> Ce dernier insiste sur les relations directes entre les objets, leur connectivité. Ces relations, qui s'étendent à l'esthétique et à l'art, éclairent les relations entre les œuvres de Su Xiaobai. Elles confèrent un certain pouvoir matériel aux œuvres et à leurs existences interconnectées.

L'artiste devient ainsi la « main » qui exécute, alors que les œuvres revêtent les caractéristiques de leur propre essence matérielle : ici, le bois, le papier, le lin et la laque.<sup>21</sup>

On se souvient de Matisse et de sa phrase mémorable : « Dans un figuier, aucune feuille n'est pareille à une autre ; elles sont toutes différentes de forme : cependant, chacune crie : Figuier ». <sup>22</sup>

Chaque œuvre interagit avec les autres, et le tout devient une entité qui doit aussi être vue comme une autre « planète », un autre pays étrange où nous nous cherchons et retrouvons en tant que spectateurs. Graham Harman décrirait cette interaction comme une « causalité déléguée ». <sup>23</sup> Il se situe dans un domaine post-heideggerrien où, lorsque les objets deviennent réels, « deux entités s'influencent mutuellement uniquement en se rencontrant au sein d'une troisième où elles existent côte à côte jusqu'à ce que quelque chose se passe qui leur permet d'interagir. Dans un certain sens, la théorie de la « causalité déléguée » est une théorie du cœur en fusion des objets, une sorte de tectonique des plaques de l'ontologie ». <sup>24</sup>

Comme je l'ai déjà souligné ailleurs, il semble que le vocabulaire naturel des objets animés et inanimés est simple. La vie quotidienne, les mouvements journaliers, les empreintes digitales et des pieds nous invitent sur le chemin de l'appréciation, de l'évaluation : ils signifient. Un « quantum des espèces » <sup>25</sup> temporel, dominé par le rythme (le terme grec « rhuthmos », l'arrangement caractéristique des parties qui forment un tout). La composition et le style dans l'œuvre de Su sautent aux yeux et deviennent la distribution spatiale de ses ensembles d'œuvres : il n'y a pas d'ordre déterminé, mais les œuvres elles-mêmes trouvent leur propre scansion, articulation et ordre.

La main de l'artiste et son médium sont attirés dans cette danse avec la nature, tout comme le spectateur, sans cesse.

Un simple petit trou dans ce micro-environnement nous envoie des rayons de soleil, la lumière vive de la sensation miroitante, nous attirant, nous enveloppant dans le passage, le mouvement continu. Mais le mystère persiste, entier.

Sydney Picasso, avril 2014

- <sup>1</sup> En conversation avec Baixi, in: Su Xaiobai, *“Intangible Greats”: Works by Xaiobai Su*, Düsseldorf, 2007.
- <sup>2</sup> Ibid.
- <sup>3</sup> François Cheng, *Vide et plein : Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979, p. 72. Il traduit le « ch’i » par « souffle » et il est également l’auteur d’un volume *Souffle-Esprit : Textes théoriques chinois sur l’art pictural*, Paris, Seuil, 1989.
- <sup>4</sup> Susan Bush, *The Chinese Literati on Painting*, Hong Kong University Press, 2012, p. 16. Citant Chang Yen-Yuan p. 14, note 25. (traduction de l’auteur, basée sur François Cheng dans *Souffle-Vie*).
- <sup>5</sup> Avec Baixi, op. cit. 2007.
- <sup>6</sup> Ibid., 2007
- <sup>7</sup> Ibid.
- <sup>8</sup> Bush, op.cit.
- <sup>9</sup> De T’eng Ku, T’ang Sung hui-hua-shi: Peking 1958, cite par James Cahill in bush, op. cit. P. 2
- <sup>10</sup> ibid. p. 2.
- <sup>11</sup> Traduction de l’auteur: en effet il faudrait revenir au texte Chinois original.
- <sup>12</sup> Pp. cit., p. 161.
- <sup>13</sup> Cité par François Cheng, *Vide et plein : Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979, p. 101.
- <sup>14</sup> Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris.
- <sup>15</sup> Ibid., p. 303.
- <sup>16</sup> Vernant, op. cit., p. 303.
- <sup>17</sup> Li Bo, cité par François Cheng, *L’Écriture poétique chinoise*, Paris, Seuil, p. 207.
- <sup>18</sup> *Les Objets Singuliers : Architecture et philosophie*, Paris, Calmann-Lévy, 2000.
- <sup>19</sup> Op. cit., p. 21-22.
- <sup>20</sup> En France, Quentin Meillassoux a proposé cette théorie en philosophie pure concernant la relation entre les objets et leurs liens directs.
- <sup>21</sup> André Leroi-Gourhan, *Le Geste et La Parole: 1. Technique et Langage, 2. Mémoire et les Rythmes*, Paris, Albin-Michel, 1964-1965.
- <sup>22</sup> Dans *Jazz*, Paris, Verve, Teriade. 1947.
- <sup>23</sup> Graham Harman, « Vicarious Causation », in *Collapse II*, Mars 2007.
- <sup>24</sup> Ibid., p. 190.
- <sup>25</sup> « Quantum of Species », in *Fish Hooks of the South Pacific*, Hirmer, 2012.