

Chine : travail des peintres ouvriers et paysans

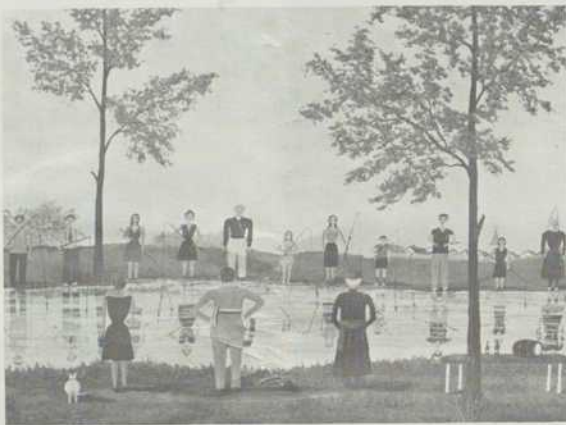
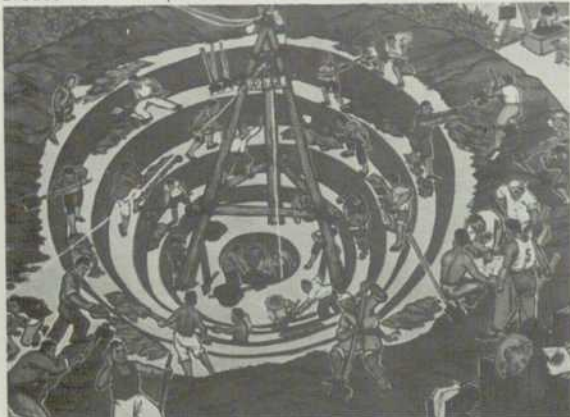
FRANÇOISE ELIET

le pinceau comme arme de combat

Ce qui frappe dans le travail chinois contemporain c'est l'entrée en masse des ouvriers et des paysans hommes et femmes dans la peinture (1). Que veut dire cette entrée en masse, accélérée et transformée par la Révolution Culturelle, quelles questions nous pose-t-elle, quant à l'histoire d'une pratique, celle de la peinture, et quant à la relation pratique politique - pratique picturale. Cette nouvelle pratique, un des effets des luttes idéologiques et politiques menées avant, pendant et depuis la Révolution Culturelle, n'est en aucun sens marginale par rapport à l'ensemble de la société et aux combats qui s'y mènent. Ce n'est certes pas un hasard si le livre de Kristeva, *Des Chinoises*, s'ouvre par son arrivée à Huxian et la visite de l'exposition des peintres paysan(nes)s (2). La peinture ne nous questionne pas des bords de notre histoire mais du plus loin de notre refoulé. La questionner c'est donc interroger sa position comme sujet, comme la position de ceux qui sont engagés dans ce procès.

La peinture des peintres ouvrier (e)s et paysan(ne)s : ce n'est ni une peinture naïve comme on la trouve en Occident où déchoit ce qui parle encore de la production ni une peinture folklorique comme elle existe dans certains pays socialistes. Comme vestige du passé féodal ou comme copie certifiée conforme de l'ordre établi l'une et l'autre sont bien aptes à se donner comme espace de rêve où, en fait, rien n'est de l'ordre du rêve mais tout est produit au nom de la loi. (C'est en tant, d'ailleurs, qu'elles se veulent comme marginales qu'elles fonctionnent comme redoublement de la loi). Espace imaginaire d'où le corps et la négativité sont bannis au profit d'un travail qui ne se fait qu'à partir des seuls yeux. L'histoire et le sujet en sont forclos. Pas de désordre proclament ces deux types de production qui ignorent également la contradiction et ne respectent que la symétrie, ce garant de la loi. Elles sont d'ailleurs liées à des régimes autoritaires : l'âge d'or de la peinture naïve c'est la III^e République, c'est aussi le pétainisme et le gaullisme (Buffet n'est jamais qu'un peintre naïf, dont la production est taylorisée), le goût du folklore dans les républiques socialistes est contemporain du réalisme socialiste et du dogmatisme stalinien. Il s'agit de coloniser un rêve à bon marché. Dans l'histoire de l'art, l'idéologie qui sous-tend ce type de production est l'équivalent des théories sur l'innocence enfantine : elle a le même parti lié avec la répression et le refoulement. Garde à vous devant la verticale, ce rempart de la loi, et le stade du miroir : elles ne font, à une échelle microscopique, que répéter la paranoïa du pouvoir : d'où la forclusion du sujet et le privilège donné à l'œil (elles jouent souvent uniquement sur des différences d'échelle comme si rêver était un privilège de l'enfance (3)).

Creusement d'un puits



Peinture naïve occidentale (ci-dessus, Rayb, « Partie de pêche »). Garde à vous devant la verticale... Peinture de peintre paysan chinois (ci-dessous) : Un ordre à la fois dispersé et ouvert...



Qui peint ?

Non, la peinture chinoise, comme l'opéra chinois, ce n'est pas ça : il suffit de voir les transformations opérées sur les papiers découpés (où l'entrée en scène de sujets modernes suppose une révolution du type de celle opérée par Manet) ou le travail des peintres ouvrier(e)s et paysan(ne)s pour s'en convaincre. Reste à déterminer les conditions de production et les effets de ce type de peinture, ce qui n'est pas simple puisque en elle se cumulent les effets d'une révolution bourgeoise et ceux d'une révolution prolétarienne (4). Il faut se poser les questions : qui peint ? de quoi parle cette peinture ? enfin : pour qui est-elle produite ?



Li Feng-lan enseigne le dessin

Dans le cas de la peinture naïve ou folklorique ce sont des citoyens ou des sujets (assujettis) qui peignent : ils reproduisent des modèles établis où ils introduisent d'infimes variations. Ici, ce sont des révolutionnaires pour qui peindre est un moment de la lutte.

Qui sont-ils ? Li Feng-lan, âgée de 15 ans à la libération, membre de la classe des paysans pauvres, apprend à lire et à écrire au début de la campagne pour l'alphabétisation. Elle commence à peindre en 1958, au moment du Grand Bond en Avant avec une équipe venue sur les chantiers. Lorsqu'on la critique dans son village : une femme ne doit pas peindre, elle pense à cette phrase de Mao : « Si ce n'est pas le socialisme qui occupe le front rural, ce sera inévitablement le capitalisme. » Aujourd'hui mère de cinq enfants, elle peint en revenant des champs. Elle a fondé avec quatre jeunes filles du village un groupe de peintres. « C'est avec mon pinceau que je me suis engagée dans la Grande Révolution Culturelle Prolétarienne » (5). Des ouvriers de Liuta, trois cents, organisés en une vingtaine de groupes. Cinq fois plus nombreux qu'avant la Révolution Culturelle, ce sont pour la plupart de jeunes ouvriers qui ont commencé à peindre après 1966 : « C'est pour nous une nécessité révolutionnaire de prendre le pinceau comme arme de combat. »

Cette peinture n'est pas produite pour un marché. Elle n'est pas non plus produite pour une église ou un parti : ce n'est pas le moment d'un savoir totalisant à la manière des miroirs (speculum) du monde féodal ni le moment d'un savoir bureaucratique sur le monde ouvrier et paysan comme l'art soviétique. Elle manifeste, en même temps que l'énorme libération des forces de production dont cette peinture parle, et dont elle est inséparable, une modification radicale des rapports des hommes entre eux et donc des rapports des hommes (et des femmes !) à leur produit : ici commence à s'amorcer une révolution qui tend à supprimer la distinction entre travail manuel/travail intellectuel, travail/responsabilité politique et qui permet à l'homme de reformuler sa force de travail non en tant que valeur marchande mais comme dépense, jouissance ; une révolution qui annulerait dans ses effets la coupure introduite entre travail et jouissance par la société de classes. Le produit de mon travail ne m'est plus aliéné au profit du Seigneur, prêtre ou non, du marchand ou de l'Etat. Il n'y a pas, à la limite, de différence entre la production du coton dans le champ et la peinture de la récolte : il s'agit de moments différents dans une même lutte, dans un même procès de connaissance. « Peindre », c'est

un moment dans l'histoire de la lutte des classes, dans l'histoire de l'appropriation par le sujet de son corps et de son histoire. Cela ne va pas sans le refus de l'assujettissement aux lois ancestrales : religion, famille, état, qui entravaient particulièrement les femmes. Leur présence à la tête du mouvement de libération prouve autant leur propre volonté de se libérer que le désir des hommes qu'il en soit ainsi (6) : seules (ce qui ne veut pas dire solitaires) les femmes ne peuvent que redoubler les conditions de leur emprisonnement. Cela ne va pas sans une formidable libération de la jouissance dont témoigne la liberté des formes et des couleurs. La liberté des formes, la multiplicité des références, n'a aucun équivalent dans l'histoire de la peinture. Ce caractère hétérogène, non figé, de la peinture chinoise, à lui seul témoigne du degré de liberté concrète auquel les masses chinoises sont parvenues. La libération de la couleur n'a comme équivalent que le déferlement de la couleur dans la peinture occidentale à la fin du XIX^e siècle, déferlement contemporain de ce moment ascendant de la bourgeoisie qu'est l'impérialisme (il faudrait d'ailleurs revoir l'histoire de la peinture occidentale de ce point de vue particulier qu'est la conquête du monde, l'ouverture du marché, la mainmise sur les terres étrangères). Deux moments, l'un dans l'histoire de la révolution bourgeoise, l'autre dans celle de la révolution prolétarienne : le bonheur dans la couleur témoigne à chaque fois de la libération des forces de production. La différence est au niveau des formes (la peinture bourgeoise restera prisonnière encore longtemps du regard) et donc de la position du sujet.

Le peintre acteur

La peinture chinoise n'est ni le comptage obsessionnel ni l'idylle : ni l'énumération de sacs de coton ni les vaches à l'abreuvoir (ou le *Et in Arcadia Ego*). La négativité est là non sous forme de mort, de paysage, portrait, nature morte, mais de travail, dépense.

Dans l'art bourgeois, il y a une libération de l'objet, résultat de la coupure, achevée dans la société marchande, entre l'homme et son produit. Dans la société médiévale les formes du travail sont encore figurées mais dans des gestes figés, composés pour un unique regard. La parcellisation du travail se note alors par l'isolement des individus, le fractionnement et la répétition des gestes (vitraux, miniatures). Elle s'achève par la différenciation des genres en clouant le peintre dans son rôle de voyeur. Le peintre chinois n'est plus un voyeur qui s'adresse à d'autres voyeurs, un sujet qui compose un kaléidoscope figé pour plaire à un Prince, vivant ou mort. Il est un acteur, qui peint des acteurs, chœur sans héros (à la différence des affiches) et qui s'adresse à d'autres acteurs. Ici la peinture cesse d'être un mode de connaissance isolé, elle devient opéra. (L'opéra lui-même, tel qu'il se transforme depuis la Révolution Culturelle, serait peut-être plus proche de la tradition des fresques et peintures d'histoire occidentales dans une version populaire). L'opéra et la peinture chinoise jouent le même rôle que la tragédie à l'époque de la Cité, rôle que l'analyse, comme pratique sur le signifiant, peut jouer dans notre société, par le type de rapport qu'elle peut maintenir à la vérité.

L'espace « communautaire » de beaucoup de ces tableaux est donné non dans la symétrie, le respect d'une convention unique, mais dans l'hétérogène, montrant par là l'aspect profondément éclaté et divisé de la société chinoise en même temps que la pratique matérialiste de ces peintres. Leur travail de peintre transforme les rapports sociaux, en particulier le rapport à l'espace. Leur art de peindre suppose à la fois une appropriation de la pensée maotsetoung et la mise en œuvre de cette pensée dans une appropriation critique et une transformation des styles aussi bien de l'univers bourgeois que de leur propre passé féodal et bureaucratique. De ce point de vue, d'ailleurs, il n'est pas surprenant que le travail des peintres paysans soit plus radical que celui des ouvriers.

Ce genre de transformation critique est particulièrement visible dans une vue de chantier. Dans l'une d'entre elles, les mouvements opposés des lignes de travailleurs fendent l'espace du tableau, tandis que l'oblique du fond, le sol et la bâche proposent des espaces contradictoires entre eux.

La bâche est éclatée entre des points de fuite qui seraient les points cardinaux d'une cosmogonie jadis fermée, maintenant ouverte sur l'infini. Eclatement de l'espace (non fragmentation) dans des directions multiples qui privilégient non un angle de vue unique mais des angles contradictoires. Vision multipliée qui oblige à intervenir non plus comme regard mais comme acteur.



Une vue de chantier

Dans le tableau de Li Feng-lan, « Sarclage Printanier », la distance entre ces femmes peintes au travail et moi, devient infime. La courbe elle-même est éphémère, comme les oiseaux, la brume, le printemps. Il ne s'agit pas de proclamer de manière volontariste l'unité des travailleuses, comme le ferait, par exemple, une affiche. Elle est donnée, cette unité, par la courbe qui les maintient dans un ordre à la fois dispersé et ouvert. Elle est fragile, comme tout moment de la lutte : il faut se battre pour la maintenir et la peinture, à la fois dans sa décision et sa délicatesse, est là pour montrer cette contradiction et la transformer. (Dans le croquis initial, la dispersion est beaucoup plus grande ; l'espace est plus complexe, plus sinueux mais la « ligne » moins « claire »).



Sarclage printanier. Peinture et croquis sur le vit



« Vivier de la Commune populaire » : c'est aussi autour de la question de la « ligne » que « tourne » ce tableau. Ici apparaît de manière évidente le caractère politique de la « ligne ». Le renoncement à la frontalité des affiches, à leurs verticales et à leurs obliques, permet à l'espace d'éclater dans des directions différentes : mais, en même temps que la courbe du filet maintient cet hétérogène, elle lui donne une impulsion, une direction qui évoque à nouveau le mouvement d'un chœur qui inviterait à participer à son action.

Si ce tableau a la gaieté d'une fresque minoëenne ou étrusque elle n'a pas leur espace plan ni leurs profils, identiques aux profils égyptiens, qui parlent avant tout de la coupure entre les vivants et les morts, les exploitants et les exploités.



Le vivier de la commune populaire

Avant de conclure, il est peut-être nécessaire de dire un mot de l'art, masques, totems, tel qu'il est produit dans les sociétés primitives avant l'apparition d'autres classes sociales. Là, la production artistique est toute entière liée aux morts et à la reproduction du système, d'où le caractère figé en types de ces formes : l'art est non seulement un lieu de passage entre les morts et les vivants, ce qu'il est toujours dans les sociétés contemporaines, mais le lieu de la continuité entre morts et vivants, d'où le caractère homogène de cette production. Il ne s'agit pas de rompre le fil par quoi les masques, pantins souvent, avides de pouvoir, gardent le pouvoir. Là aussi le caractère profondément révolutionnaire de l'art des paysans chinois apparaît au grand jour : rupture avec les traditions, éclatement de l'espace, refus d'un « style ». On pourrait dire que l'art des peintres paysans, si différent qu'il soit de l'art occidental contemporain en ce qu'il tient du représentatif, a une problématique très voisine, soucieux qu'il est de dépasser les limites du tableau et d'opérer des transformations conscientes sur le spectateur. Ce qui s'opère par le biais de la Révolution Culturelle en Chine peut s'opérer en France par le recours à la pratique analytique en tant qu'elle est dissolution des rapports à la religion, à la famille, à l'Etat et pratique significative liée à d'autres formes de pratiques significatives. La couleur éclate avec toute sa valeur pulsionnelle, économique. Qu'il s'agisse des pulsions d'un sujet ou du degré de développement des forces de production, à mon avis, c'est une seule et même chose : la pensée libérée libère les forces de production aussi bien chez un individu qu'à l'échelle de tout un peuple (7). Quant à la ligne si elle est bien là avec toute sa valeur de désir, et donc de référence à une Loi, ce désir se compose dans un dessin qui est bien de l'ordre du symbolique mais tel que cet ordre ne puisse se définir qu'en termes politiques (8).

1. Cf. l'article de Scarpetta in art press n° 18.
2. *Des Chinoises*, Des femmes, 1974.
3. Sur la théorie du sujet et le travail de la négativité, voir Kristeva *La Révolution du Langage Poétique*, 1974, en particulier II.
4. Pour ma part je serais tentée de considérer le style des affiches comme un des moments de cette révolution bourgeoise par opposition au travail des peintres paysan(ne)s et ouvrier(e)s discuté ici. Reste à voir le rapport que ce type d'affiche entretient avec le style de figuration nazi, fasciste et stalinien. Il n'est pas impossible que le modèle commun soit la Marseillaise.
5. *Images du Peuple Chinois*, Association des Amitiés Franco-Chinoises, 1975, pp. 14-16, p. 15.
6. Je reprendrai dans un prochain article la question de la libération des femmes en Chine, à partir de textes récents.
7. Sur la question de la ligne comme désir, cf. le texte de M. Pleynet sur Matisse in *L'Enseignement de la Peinture*, collection Tel Quel, Seuil, 1971.
8. La question de la « composition » et du dessin comme capture de l'autre est développée par Louis Cane dans un texte récent auquel j'emprunte cette formulation, cf. « Le Métier de Peintre » in *Peinture, Cahiers Théoriques* n°10, 1975.