

HUANG YONG PING

Amoy/Xiamen

**HUANG
YONG PING**

Amoy/Xiamen

Musée d'art contemporain de Lyon
15 février - 14 avril 2013

HUANG YONG PING

Amoy/Xiamen

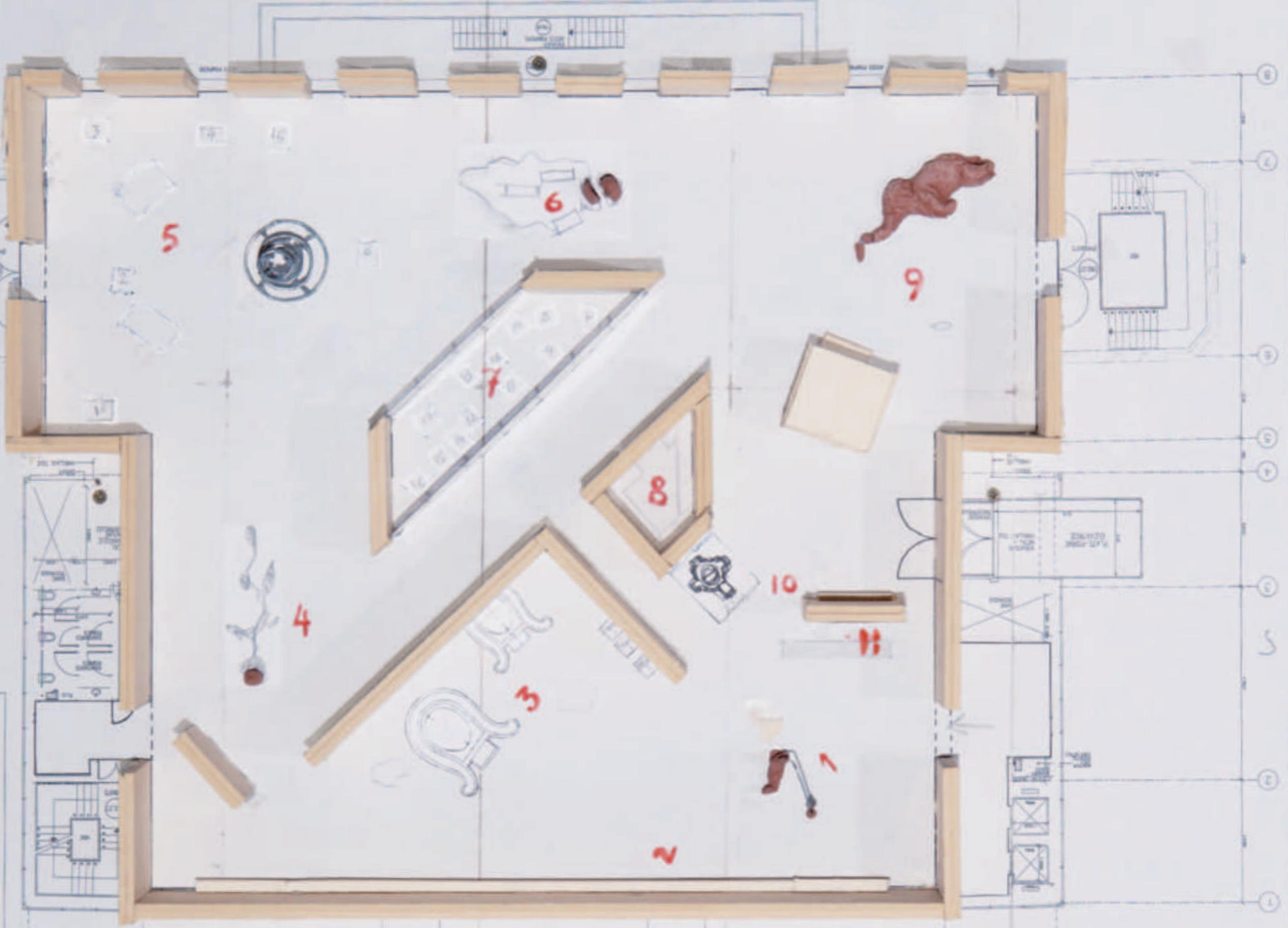
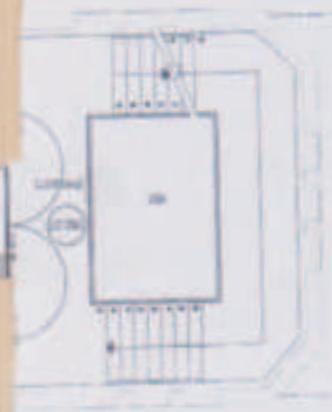
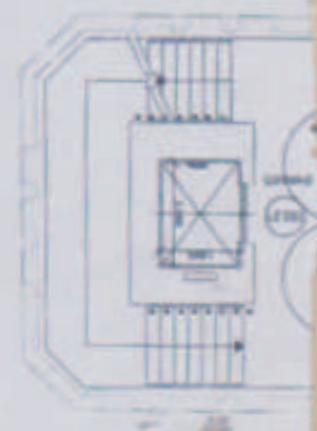
SOMMAIRE | TABLE OF CONTENTS

6	Maquette préparatoire pour l'exposition / Preparatory model for the exhibition <i>Amoy/Xiamen</i> , mac ^{LYON}
8	« Huang Yong Ping, <i>Amoy/Xiamen</i> , le futur antérieur / Huang Yong Ping, <i>Amoy/Xiamen</i> , futur perfect », par / by Thierry Raspail, Directeur / Director, mac ^{LYON}
28	Vues panoramiques de l'exposition / Panoramic views of the exhibition
38	« Aux origines de la collection des dieux chinois de J.J.M. de Groot / The Origins of the J.J.M. de Groot Collection of Chinese Gods », par / by Deirdre Emmons, Conservateur / Curator, musée des Confluences, Lyon
58	« La Statuaire de Huang Yong Ping / Huang Yong Ping and the Question of Sculpture », par / by Doryun Chong, Conservateur, Département des peintures et des sculptures / Associate Curator, Department of Painting and Sculpture, MoMA – The Museum of Modern Art, New York
82	« Le Miracle de la fiction / The Miracle of Fiction », par / by Donatien Grau
98	Iconographie des œuvres exposées / Iconography of the exhibited works
192	Liste des œuvres exposées / List of the exhibited works
200	L'équipe du Musée d'art contemporain de Lyon, l'exposition / The Lyon Museum of Contemporary Art, exhibition staff

Cité Internationale de Lyon	
MUSEE D'ART CONTEMPORAIN	
PROJETANT	ARCHITECTE
DATE	ETAT
1/200	14
PLAN NIVEAU 2	
Description: 1. Musée d'Art Contemporain 2. Salle d'exposition 3. Salle de conférence 4. Salle de réunion 5. Salle de spectacle 6. Salle de cinéma 7. Salle de théâtre 8. Salle de concert 9. Salle de danse 10. Salle de yoga	
Révisé par: Date: Approuvé par: Date:	

Hauteur max plafond 4,95m

2



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

HUANG YONG PING AMOY/XIAMEN, LE FUTUR ANTÉRIEUR

●

THIERRY RASPAIL

Grosso modo : 1000 m² et 11 œuvres. C'est le constat chiffré de *Amoy/Xiamen*, l'exposition de Huang Yong Ping qui se tient au Musée d'art contemporain de Lyon du 14 février au 14 avril 2013, soit 60 jours dont 44 ouverts au public.

Amoy/Xiamen, le titre, est avant tout une barre qui relie et distingue deux versions d'un même nom, celui d'une ville portuaire du Fujian sur la côte Sud-Est de la Chine. C'est là qu'est né Huang Yong Ping en 1954. Ouverte aux étrangers après la guerre de l'opium, la ville devient rapidement le point nodal de la présence occidentale en Chine. Mais c'est de Amoy qu'émigrent les travailleurs chinois vers l'Indonésie et la Malaisie, et plus largement vers l'Asie du Sud-Est et les Amériques. « Croisée des chemins ».

De Amoy (l'ancienne dénomination) à Xiamen (l'actuelle), il y a du temps qui passe, dont Huang Yong Ping tait les épisodes, mais dont on sait de l'histoire qu'elle ne fut pas innocente. La durée de ce temps n'importe pas, pas plus que la lente érosion qui conduit, chemin faisant, de l'une à l'autre, car il s'agit d'une même réalité : « cette » ville, celle-là même qui est celle-ci, un même emblème en quelque sorte.

De Amoy à Xiamen, la substitution se fait sans changement réel, sans mouvement, sans dépense. Il n'y a d'ailleurs pas de substitution puisqu'il y a l'ancien et l'actuel, les deux et leur barre, ensemble.

Nous savons que Huang Yong Ping a quitté l'une et l'autre et la Chine en 1989.

Il ne récuse, ni n'approuve le fait d'être « chinois » ; il y est plutôt indifférent et reconnaît volontiers que, comme chacun d'entre nous, il est né quelque part, précisément à Amoy, et qu'il y a croisé des idées et des événements. Mais il ne se satisfait pas d'être contrôlé au faciès, c'est-à-dire enfermé dans cette catégorie, même s'il reconnaît en maîtriser la langue et les idéogrammes, même s'il ne nie pas une certaine connaissance du Taoïsme et même s'il reconnaît facilement faire usage, quelquefois, du Yi King et de ses hexagrammes. Mais il dit les pratiquer peu, comme il reconnaît pratiquer tout autant, mais pas plus, Héraclite, Platon, Foucault ou Jullien, qu'il lit d'ailleurs en chinois (deux versions d'une même pensée?).

À ce propos, l'exergue placé par François Jullien en ouverture de son (beau) livre *L'Ombre au tableau*¹ dit ceci : « L'opposé coopère. » Pas de Yin ni de Yang ici, l'auteur

¹ François Jullien, *L'Ombre au tableau — Du mal ou du négatif*, Paris, Seuil, 2004.

emprunte à Héraclite.

Et s'il y a de l'opposé, c'est donc qu'il y a des entités distinctes, identifiables, disons des *moments* dans le temps ou des *époques* et des *lieux* dans la géographie. Ainsi, nous savons, par exemple, que l'invention de la Nation (1775-1840, l'établissement de la conscience nationale et de l'état-nation) est à peu près contemporaine de l'Orientalisme à l'occidentale (Edward Saïd)².

Nous savons également que Benedict Anderson, en démontrant qu'il n'y a de *communautés* qu'*imaginées*, a à-peu-près tout dit au XX^e siècle sur cette forme de communautarisme que l'on nommera au mieux, patriotisme et au pire, nationalisme et qui se caractérise par sa frontière³. Huang Yong Ping appartient à cette première génération d'artistes qui, au XX^e siècle, a mis fin à cette ère des aires et a affirmé que la Culture à l'égal de la Nation n'existe qu'en tant que clôture. Il a décidé d'y échapper coûte que coûte, mais sans agitation, sans dépense, sans changement visible. À la même époque, les historiens (occidentaux) commencent à taire Civilisation et Culture pour parler d'Empire auquel ils reconnaissent une qualité historique et conjoncturelle, limitée dans le temps et dépourvue de tout essentialisme. Clôture : encore faut-il savoir en sortir ! Huang Yong Ping y est parvenu en sortant littéralement de sa géographie communautaire, sans heurt et sans mutation visible, mais avec une barre et deux âges (l'ancien et l'actuel), et sans avoir eu à s'inventer deux patronymes pour une même réalité : la sienne (Amoy et Xiamen?).

Pas chinois Huang Yong Ping ? Mais né à Amoy/Xiamen, titre de l'expo !

« Croisée des chemins. » Patrick Boucheron dans *L'Entretiens* rapporte le propos de Siegfried Kracauer parlant de l'historien comme du « fils d'au moins deux époques, la sienne et celle qu'il étudie ». En ce sens, écrit-il : « Son esprit n'est pas localisable ; il déambule sans domicile fixe. » Ainsi, l'histoire est « une succession de vérités qui ne s'annulent pas mais se surmontent⁴ ». En procédant par bloc, par substitution et cristallisation, sans solution de continuité entre le lointain et le proche, entre l'un et le tous, le singulier et l'universel, Huang Yong Ping produit une Histoire, mais sans la durée et une Géographie qu'il raconte, mais sans mots, ni phrases, comme une prose de mémoire : Tout-Ensemble. Cette formule qualifie l'art du trait et de la couleur d'un

² Edward Saïd, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005.

³ Benedict Anderson, *L'Imaginaire national*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

⁴ Patrick Boucheron, *L'Entretiens*. *Conversations sur l'histoire*, Lagrasse, Verdier, 2012, p. 64-65.

certain P.P. Rubens. Rien d'autre ne les réunit ?

Procéder par bloc, comme par emblème ou par idéogramme, par « figure » (*typos*, le « type »), c'est donner une forme à ce processus de l'inchangibilité que Huang Yong Ping met en œuvre dans son titre, pour exposer les mutations invisibles d'une Histoire, au double sens de narration et de durée – et pour affirmer la proximité d'une distance. Il s'agit d'« enfermer d'un seul coup passé et futur dans un présent de discours ». J'emprunte la formule à Jacques Roubaud⁵. Le poète y parvient naturellement en utilisant le *futur antérieur*, « ce temps si étrange », et magique, de la conjugaison française. Huang Yong Ping lui, y parvient en recourant à l'artifice (ou plutôt à la seule technique typographique, avant tout visuelle) de la barre de liaison (serait-elle ce Yi (mutation) qui évoque « l'idée de facilité » et exclut celle de travail ?). Barre de liaison que Huang Yong Ping place entre deux bornes temporelles non localisées et entre deux géographies non repérées (identiques en l'occurrence, mais distinctes). Le défini et l'indéfini infiniment proches : c'est comme cela que Huang Yong Ping bâtit ses œuvres.

Croisée des chemins ai-je écrit à propos de Amoy l'ancienne et de son équivalent Xiamen, l'autre ; *Croisée des chemins* également à propos de l'histoire. Deux mots *Hing* et *Tao* désignent le chemin en chinois. Mais *Hing* a été traduit quelquefois par élément, tandis que *Tao* veut dire *voie* (*Lou* signifie chemin mais uniquement au sens matériel du mot). Cependant, *Tao* le mot, ne se distingue guère d'un autre mot de prononciation analogue qui signifie *ouvrir la voie*, mettre en communication. « Yu le Grand », nous dit Marcel Granet dans son ouvrage classique et fort ancien, « Yu dont le pas était l'étalon des mesures de longueur, a pu vaincre le Déluge avec l'aide du Dragon et de la Tortue en ayant su ouvrir une voie aux Eaux, en traçant des dessins au sol⁶ ». C'est probablement un pur hasard que Huang Yong Ping ouvre la *voie* à ses œuvres et à ses expos en les traçant. Mais quand Che Houang-ti, le fondateur de l'Empire Chinois – Empire du Milieu – entreprend de grands voyages, c'est pour mettre de l'ordre sur le territoire en construisant du Nord au Sud et de l'Est à l'Ouest une « immense croisée des chemins⁷ ». Cette cartographie impériale balise un territoire qu'elle crée simultanément, mais qui fait en retour *Culture* et *Frontière*. Celle de l'Amoy des

⁵ Jacques Roubaud, *La Boucle*, Paris, Seuil, 1993, p. 238.

⁶ Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, Paris, Albin Michel, 1968, p. 260-261.

⁷ *Ibid.*, p. 263.

émigrants, au contraire *disperse* car elle est centrifuge. Huang Yong Ping prend les deux et les croise. Ainsi, sur le plan d'exécution qu'il nous remet pour matérialiser l'expo encore en devenir, il a tracé au centre deux *chemins* qui se *croisent* orientés Nord Sud et Est Ouest, créant ainsi une formidable diagonale qui organise l'espace, mais comme en biais, et qui l'ouvre. À la *croisée des chemins*, leur intersection est marquée par deux vitrines qui se font face. L'une qui est close, sombre et étroite, est comme une grotte, l'autre qui est transparente, large et trapézoïdale laisse échapper le regard. Jeu des ombres et de la lumière, concentration et dispersion des Orients. C'est à cette place, au centre donc, *cardo/decumanus*, que Huang Yong Ping installe l'œuvre qui tient lieu de barre de liaison du titre et à partir de laquelle il a conçu toute l'expo : 200 statuettes à peu près du Fujian en provenance de Amoy et 19 sculptures de l'Asie. Sur le tracé, la trajectoire et la ligne, il est opportun, bien que probablement hors sujet, de rapporter ce qu'écrit Clifford Geertz à propos d'un art, autre et lointain, qui semble pourtant si proche dans ses attendus : « Ce n'est pas seulement sur leurs statues, leurs pots et le reste que les Yoroubas gravent des lignes, ils font de même avec leurs visages. La ligne, dont la profondeur, la direction et la longueur varient, sert de moyen d'identification des lignages, contribue à l'allure personnelle et exprime le statut. Mais il y a plus. Les Yoroubas associent la ligne à la civilisation. « Ce pays est devenu civilisé », veut dire littéralement en yorouba : « Cette terre a le visage strié... » Le même verbe qui ouvre les marques yorouba sur un visage, ouvre les routes et les frontières dans la forêt⁸. »

Ces statuettes, Huang Yong Ping les a vues à Amoy dans sa jeunesse, ou plutôt il en a vu d'autres, les mêmes exactement, noircies par les fumées d'encens et usées par les pratiques cultuelles et votives. Celles qu'il découvre bien plus tard au musée Guimet de Lyon et qu'il expose ici, sont éclatantes, propres, colorées comme sorties d'usine. Ce panthéon de divinités du Fujian a été réuni par Johannes Jacobus Maria de Groot (1854-1921) – excellent connaisseur des cultes et rituels populaires de la région de Amoy – pour Émile Guimet, qu'il a rencontré à Leyde en 1883.

Entre 1886 et 1887, de Groot commande directement auprès des artisans et sculpteurs de divinités de la ville ces statuettes aux effigies des dieux, habituellement fabriquées pour les temples et autels privés. Ni original, ni copie, la statuette est remplacée

⁸ Clifford Geertz, *Savoir local, savoir global, les lieux du savoir*, Paris, P.U.F., 1986, p.124-125; avec une citation de R.F. Thompson, « Yoruba Artistic Criticism », in *The Traditional Artist in African Societies*, Warren L. D'Azevedo, Bloomington, Indiana University Press, 1973, p.19-61.

dans le temple quand l'usage l'exige. Mais celles de Lyon sont commandées pour la « science », pour l'ethnologie, pour la connaissance et pour faire collection. Huang Yong Ping les a laissées en l'état, telles qu'il les a découvertes dans les réserves du musée des Confluences conservées avant exposition⁹. Ces statuettes incarnent, à la *croisée des chemins*, au centre de l'expo, tous les déplacements immobiles, toutes les déambulations mémorielles, tous les sens et les potentiels narratifs, les futurs antérieurs et les conditionnels présents qu'on leur prête et qu'elles ont subis ! Ainsi, elles sont tout autant elles-mêmes qu'elles sont l'autre de l'autre : figures laïques de la transsubstantiation, elles « organisent » et qualifient tout le territoire de l'expo.

À pousser l'interprétation – probablement trop loin – on pourrait dire des statuettes, déplacées mais identiques, répliques mais originales, votives mais laïques, ici mais là-bas, ethnographiques mais art..., qu'elles incarnent, tout-en-un concentré, « la totalité des opérations mentales et intellectuelles que tous les hommes de toutes les « cultures » sont capables d'accomplir ». Edmund Husserl nomme cela : « Le monde de la vie. » En chinois, cela pourrait se dire *ho* : union harmonique, l'harmonie des contrastes.

Le monde de Amoy/Xiamen, à la fois de mutation et d'inchangibilité est tout-ensemble gigantesque et minuscule. Gigantesque, car c'est un propos générique, un processus permanent aux flux et aux vertus infinis ; et minuscule car, nous dit Huang Yong Ping, ce n'est finalement qu'un hasard autobiographique. Il ne tient qu'à *soi* par conséquent de croiser la *globalité* du monde... *Yi* désigne aussi la mutation qui s'effectue dans le cours des choses. Il suffit donc de les infléchir, ces choses, pour qu'elles s'emplissent infiniment, en biais, sans bruit, imperceptiblement. Logique de l'inachèvement, il n'est qu'à se fier à l'inattendu du moment (*Kairos* pour les Grecs) ou au *Yi King*... Dès lors, un « invisible qui est là » (Merleau-Ponty) se manifeste, toujours en train d'advenir. C'est l'argument et la barre de liaison qui gouverne tout le principe de l'expo.

Le 24 novembre 1986 au Palais de la Culture de Xiamen, Huang Yong Ping détruit par le feu la totalité de ses œuvres. Il n'en reste rien sinon un méchant négatif que l'artiste expose en ouverture et en grande dimension à Lyon. Ouverture. Mais l'œuvre peut brûler car l'œuvre saura survivre à sa matérialité.

En 1988, l'œuvre *Reptiles*, dessinée à Xiamen, est envoyée à Paris pour être installée à la

⁹ Le musée Guimet de Lyon est désormais connu sous le vocable « musée des Confluences », site bien nommé sur lequel il est en construction aujourd'hui à l'intersection du Rhône et de la Saône et au croisement des cultures qu'il abritera (deux versions d'une même réalité?).



Reptiles, 1989. *Les Magiciens de la Terre*, Grande Halle de la Villette, Paris.

Villette du 18 mai au 14 août 1989 à l'occasion des *Magiciens de la Terre* que conçoit Jean-Hubert Martin¹⁰. Deux livres d'histoire de l'art chinois et occidental (Wang Bo Ming, *L'Histoire de la peinture chinoise*, et Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*) avaient été blanchis par Huang Yong Ping en 1987. En 1989, ce sont trois tonnes de papier qui passent par trois machines à laver. L'Histoire s'efface, mais elle peut survivre à son effacement, ce n'est qu'une affaire de convergences.

Le symbole est clair : brûlé à Xiamen, Huang Yong Ping renaît à Paris, puisque le hasard des calendriers a voulu que l'ouverture des *Magiciens de la Terre* ait correspondu aux événements de Tian Anmen. En Europe pour installer *Reptiles*, Huang Yong Ping y est resté, blanchi et intact, idem et indemne, mais probablement « autre » (deux versions d'une même réalité?). Puis vient le *Panthéon populaire du Fujian* en 2013 à Lyon, où il est déjà : il sera placé à la croisée des chemins de *Amoy/Xiamen* que nous avons beaucoup décrit pour ses qualités paradoxales de Yi et d'inchangibilité. Puis vient *Mille bras de Bouddha*, l'œuvre dessinée pour Münster en 1997 et installée sur une place, à l'endroit d'une bifurcation. Quelques huit mètres de hauteur, la sculpture monumentale est destinée à l'extérieur : c'est un porte-bouteilles de cinq mètres, figure de ready-made qui porte mille bras de tout le monde. Évidence de l'emblème et raccourci : un paradigme s'ouvre aux « membres » des croyances réciproques de l'art et du monde, de l'Orient et de l'Occident. Mais le temps fait son œuvre et la sculpture s'érode. En 2012, la ville de Münster décide de refondre l'intégralité de la sculpture pour lui rendre son lustre quelque peu éteint. Huang Yong Ping conserve les membres, bras et poings patinés, usés, de cette bien étrange communauté des vivants, pour les installer sur un porte-bouteilles ajusté aux mesures de *Amoy/Xiamen* à Lyon. Mais « ce ne sont point les choses qui changent, c'est l'espace-temps, et il leur imprime son rythme ». Ainsi, la sculpture est telle que les statuettes du Fujian : inchangée mais grossie du temps et de ses scories visibles et invisibles. Sans barres de liaison, elle est pleine de cette durée, à l'image de l'histoire qui conduit de Amoy à Xiamen et dont il n'est pas nécessaire de dévoiler les détails tragiques ou heureux. Huang Yong Ping surfe sur l'ambivalence du même et de l'autre, de la permanence et de la mutation.

Le 17 octobre, Huang Yong Ping se rend au musée après que nous nous sommes

¹⁰ Jean-Hubert Martin, directeur du MNAM, Centre Pompidou, est commissaire général des *Magiciens de la Terre* qui se déroule simultanément au Centre Georges Pompidou et aux Halles de la Villette. En 2000, Jean-Hubert Martin est invité pour la 5^e Biennale de Lyon, il conçoit *Partage d'exotismes*.



Mille bras de Bouddha, 1997. Skulpture Projekte, Münster.

vus dans son atelier parisien le 29 mars 2012. Il est à Lyon pour prendre la mesure des choses, et il visite le lieu alors qu'y est présentée une exposition conçue pour les oreilles et intitulée : *le Satie de Cage* : le son aléatoire de 12 partitions simultanées de Cage et Satie, ensemble, est installé dans le cours des choses!

Huang Yong Ping connaît bien le musée. Il sait qu'il n'a pas de murs intérieurs à l'exception de deux piles qui joignent l'ancien bâtiment et le nouvel édifice, imperceptiblement. Il sait par conséquent qu'il pourra, devra organiser l'espace mental et physique de son expo en y dessinant les murs qui traceront à leur tour les voies et les mémoires de l'instant. Les œuvres y viendront dès lors naturellement prendre place. Huang Yong Ping connaît bien cet espace qu'il avait pourtant choisi d'éviter en 2004 en installant sur le toit très haut un pavillon doré à l'or fin sur bois, dialoguant avec le parc, en face et très bas, au sous-sol duquel une tête d'or aurait été découverte, donnant ainsi selon la légende son nom au parc¹¹. Deux histoires se croisent ainsi, l'une toute petite, l'autre gigantesque. À la manière du ready-made arrangé, Huang Yong Ping s'arrangeait pour que le hasard fasse bien les choses.

Toujours au cours de sa visite, Huang Yong Ping m'explique qu'il est très occupé par de multiples engagements et qu'il lui faudra « trouver très vite une idée » au risque de renoncer à l'exposition. Il ne s'engage donc pas. Mais huit jours plus tard, il m'appelle. Le projet est prêt, le plan d'exécution qu'il me montre est tracé au 1/100^e et la maquette est réalisée. Dans l'expo, il n'y aura qu'une seule idée, d'une simplicité déconcertante : rien ne sera neuf car tout l'est déjà à chaque instant. Par conséquent, tout sera semblable et pourtant profondément différent par le jeu des déplacements invisibles et des itinéraires de pensées immobiles qu'il mettra « en scène ».

L'expo comptera 11 œuvres. Onze, car dans la numérogie chinoise le Ciel (mâle, yang, 3, impair) a pour nombre 6 (3 x 2), cependant que la Terre (femelle, yin, 2, pair) a pour nombre 5 [(2+2) + 1]. La disposition en croisée suppose une représentation de l'équerre et du carré, qui sont tenus pour significatifs de l'espace et de l'ordre. Le carré sera seulement suggéré ici, mais la croisée, elle, ne pourra être qu'au centre, car elle affecte ainsi d'un symbole numérique le Ciel et la Terre (mâle et femelle) qui peuvent dès lors échanger leurs attributs. La cohésion l'emporte ainsi sur les oppositions. Pour



Tête d'Or, 2004. *Le Moine et le Démon*, macLYON.

¹¹ Le Parc de la Tête d'Or a été créé en 1855 par Denis Bühler. Huang Yong Ping conçoit *Tête d'Or* pour l'exposition intitulée *Le Moine et le Démon* (commissaire Fei da Wei) du 9 juin au 15 août 2004. L'œuvre fut visible du 9 juin 2004 au 23 mars 2012.

qualifier le 11, synthèse hiérogamique des nombres centraux 5 & 6 de la Terre et du Ciel, la Chine ancienne atteste que ce nombre 11 constitue dans sa perfection (*tch'eng*) la Voie (*Tao*) du ciel et de la terre¹². Mais l'expo n'en fera pas mention. Au hasard du parcours, elle le suggérera.

L'expo s'intitulera *Amoy/Xiamen*, sera pour partie autobiographique et déclinée au présent. Elle croisera le général et le particulier, et cela se fera sans dépense, ni travail (à peine un tracé) pour saisir l'immobile mutation de toute chose : pour embrasser tout « ce qui s'y trouve enclos, c'est-à-dire le présent... L'instant présent est celui qui aura été tel instant passé à tel instant futur¹³ » ! La réciproque de l'avenir, de l'avoir été et du présent, sera le « temps du maintenant » (*honyñ kairos*), sans durée localisée, suggérée simplement par une barre de liaison et un parcours de mémoire, sans durée, sinon celle de l'histoire; récit et temporalité qui, chemin faisant, se racontera (usage du futur) au présent¹⁴.

« Un maintenant, une pluralité de maintenant rassemblés. » C'est ce qui constitue pour Hegel le fait de faire l'expérience que le Maintenant est un *universel*¹⁵. C'est l'expérience modeste à laquelle se livre ici Huang Yong Ping. Mais là encore, le rapprochement et l'interprétation par glissement sémantique de deux termes échappant chacun à son histoire, est probablement excessif (encore que...).

L'expo ne sera visible qu'un moment, que cette publication tente désespérément de contenir. Mais peu importe, car l'expo survivra au présent.

« Le chemin qui monte et celui qui descend sont un et le même¹⁶. » À cette remarque générale du philosophe, Huang Yong Ping rajoute le *temps* du parcours et le *croisement*, et il s'interroge : cela change-t-il quelque chose ?

•

¹² Marcel Granet, *op. cit.*, p.131 et 264.

¹³ Jacques Roubaud, *op. cit.*, p.238.

¹⁴ Cité par Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Payot et Rivage 2008, p.38. L'auteur emprunte l'expression « temps de maintenant » à Paul qui « annonce à ses frères cette contemporanéité par excellence qu'est le temps messianique ». Le « Maintenant » hante les humanités, art et littérature, histoire et philosophie confondues depuis toujours. Un des témoignages les plus célèbres est celui du livre XI des *Confessions* de Saint-Augustin : « Je vois (*video*) trois temps, le présent du passé (mémoire), le présent du présent (vision) et le présent du futur (l'attente)... » Pour clore et déplacer la question, sans changer quoi que ce soit, à l'exemple de Huang Yong Ping, nous citerons Alhazen (965-1040), dont nous empruntons les phrases à l'exergue de *Florence et Bagdad* (Hans Belting, Paris, Gallimard, 2012). Il dit ceci : « Dans un monde où tout s'écoule et devient, toutes les choses visibles sont soumises au changement, qui influence notre perception, et c'est pourquoi nous ne voyons aucune chose absolument de la même manière lorsque nous la voyons pour la seconde fois. » (*Livre d'optique*, Salerne, 1989, tome 1, p.222).

¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, p.91, cité par Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris ENSBA, 2011, p.211.

¹⁶ Héraclite, fragment 60.

Ci-contre : Amoy/Xiamen.
Carte Asia, *World Atlas, China, Siberia, India, Siam, Laos, Cambodia, Anam, Vietnam, Borneo, Sumatra, Borneo, Celebes, New Guinea, Spice Islanda, Moluccas, Philippine Islands, Formosa, Japan*, 1923. Historic Map Works LLC.



HUANG
YONG PING
AMOY/XIAMEN,
FUTUR
PERFECT



THIERRY RASPAIL

Roughly speaking: 1,000 square metres and 11 works. Those are the figures for *Amoy/Xiamen*, the exhibition by Huang Yong Ping held at the Musée d'art contemporain of Lyon from 14 February to 14 April 2013, a period of 60 days, with 44 of them open to the public.

The essential part of the title *Amoy/Xiamen* is the slash which connects and distinguishes two versions of the same name, that of a port city in Fujian on the south-east coast of China. That is where Huang Yong Ping was born, in 1954. Opened to foreigners after the Opium War, the city soon became the nodal point of the Western presence in China. It was also from Amoy that Chinese workers sailed to Indonesia and Malaysia, and more widely around South-East Asia and the Americas. A “crossing of ways.”

From Amoy (the old name) to Xiamen (the current one), time has elapsed. Huang Yong Ping does not speak of what happened, but we know from history that these events were not insignificant. The length of time does not matter, nor does the slow erosion that leads from one to the other, for it is all the same reality: “this” city, that one which is this one. The same emblem, you might say.

From Amoy to Xiamen, the substitution takes place without real change, without expenditure. Indeed, there is no substitution, because there is the old and the current, the two and their slash, together.

We know that Huang Yong Ping left both and left China in 1989.

He neither rejects nor approves the fact of being “Chinese.” He is, rather, indifferent to the fact and, like most of us, recognises simply that he was born somewhere. This somewhere happened to be Amoy, where he experienced various ideas and events. But he is not satisfied with such a photo-fit identification – that is, he has no wish to be confined in this category, even if he admits to fluency in its language and ideograms, even if he does not deny a certain knowledge of Taoism, and even if he readily admits to sometimes using the I-Ching and its hexagrams. But he says this happens seldom, and says that he is just as – and no more – familiar with Heraclitus, Plato, Foucault and François Jullien, whose writings he in fact reads in Chinese (two versions of the same thought?).

¹ François Jullien, *L'Ombre au tableau - Du mal ou du négatif*, Paris: Seuil, 2004.

² Edward Said, *Orientalism*, New York: Vintage Books, 1979.

³ Benedict Anderson, *Imagined Communities*, London: Verso, 1983.

⁴ Patrick Boucheron, *L'Entretiens. Conversations sur l'histoire*, Lagrasse: Verdier, 2012, p.64-65.

In this regard, Jullien's epigram to his fine book *L'Ombre au tableau*¹ says: "Opposites cooperate." There is no Yin or Yang here; the author is quoting Heraclitus.

And if there are opposites, that is because there are distinct, identifiable *moments* or *epochs* in time, we could say, and *places* in geography. We thus know, for example, that the invention of the Nation (1775-1840: the establishment of national consciousness and the nation state) is roughly contemporaneous with western Orientalism (Edward Said).²

We also know that in the 20th century, by demonstrating that the only *communities* are *imagined* ones, Benedict Anderson, said pretty much all there is to say about the kind of communitarianism that we can, at its best, call patriotism and, at its worst, nationalism, which is characterised by its frontier.³ Huang Yong Ping belongs to that first generation of artists who, in the 20th century, put an end to the era of zones and affirmed that, like the Nation, Culture exists only as closure. He decided to escape it, at any cost, but without agitation, without expenditure, without visible change. At about the same time, (Western) historians started to shelve the words Civilisation and Culture in favour of Empire, recognising its historical quality as something limited in time and with no fixed essence. Closure: but you also have to find a way out! Huang Yong Ping achieved it by literally leaving his community geography, with no visible clashes or mutations, but with a slash and two ages (former and current), and without having to invent two patronymics for the same reality – his own (Amoy and Xiamen?). Not Chinese, Huang Yong Ping? But born in *Amoy/Xiamen*, the title of the exhibition! "Crossing of ways." In *L'Entretiens* Patrick Boucheron quotes Siegfried Kracauer's description of the historian as the "son of at least two periods: his own and the one he studies." In this sense, he writes, "his spirit cannot be located; he wanders and has no fixed home." Thus, history is "a succession of truths that do not cancel each other but are overcome."⁴ By working in blocks, by substitution and crystallisation, with no breaks between far and near, between one and all, the singular and the universal, Huang Yong Ping produces a History, but without duration, and a Geography, which he relates, but without words or sentences, like the prose of memory: All-Together. This formula describes the art of line and colour of a certain P.P. Rubens. Is that the

⁵ Jacques Roubaud, *La Boucle*, Paris: Seuil, 1993, p. 238.

⁶ Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, Paris: Albin Michel, 1968, p.260-261.

⁷ *Ibid.*, p.263.

only thing they have in common?

To work in blocks, or by emblems or ideograms, by "figures" (*typos*, the "type"), is to give form to this process of unchangingness that Huang Yong Ping puts to work in his title, to expose the invisible mutations of a History, in the double sense of narrative and duration – and to affirm the proximity of a distance.

The point is to "enclose in one go both past and future in the present of discourse."

I take these words from Jacques Roubaud.⁵ The poet achieves this naturally by using the *future perfect*, "this very strange" – and magical – "tense." Huang Yong Ping, for his part, achieves it by means of artifice (or rather, by simple typographic technique, before the visual stage) of the slash (might this be the Yi [mutation] which evokes "the idea of facility" and excludes that of work?). Huang Yong Ping places this slash between two non-localised temporal markers and between two unidentified geographies (which happen to be identical, but are distinct). The definite and the indefinite, infinitely close: that is how Huang Yong Ping builds his works.

Crossing of ways I wrote about the old Amoy and its equivalent Xiamen, the other; *Crossing of ways*, also, about history. Two words, *Hing* and *Tao*, designate the way in Chinese. But *Hing* has sometimes been translated as element, whereas *Tao* means *way* (*Lou* means path, but only in the material sense). However, the word *Tao* is pronounced almost identically to another, analogous word which means *opening the way*, creating communication. "Yu the Great," says Marcel Granet in his venerable, classic study, "Yu, whose step was the yardstick for length, was able to overcome the Flood with the help of the Dragon and the Tortoise, by managing to open a way for the Waters, by marking drawings on the ground."⁶ It is probably pure coincidence that Huang Yong Ping opens the *way* to his work and his exhibitions by tracing them out. But when Shi Huangdi, founder of the Chinese Empire – the Middle Kingdom – set off on his great journeys, it was to impose order on the territory by building from North to South and from East to West an "immense crossing of ways."⁷ This imperial mapping scans a territory and creates it at the same time, and this in return creates *Culture* and *Border*. That of the emigrants' Amoy, on the contrary, *scatters*, for it is centrifugal. Huang Yong Ping takes them both and crosses them. Thus, on the plan he gave us, representing

the exhibition, a project that was still evolving at the time, he traced in the centre two crossing ways, one from North to South and one from East to West, thus creating a formidable diagonal that organised the space, but as if at an odd angle, opening it up. At the *crossing of ways*, their intersection was marked by two facing vitrines. One, dark and narrow and closed, like a cave. The other, transparent, wide and trapezoid, letting the gaze roam freely. A play of shadow and light, a concentration and dispersion of Orientals. It is in this place, that is, at the centre, that Huang Yong Ping installed the work which was like the oblique stroke in the title, around which he conceived the entire exhibition: about 200 statuettes from Amoy in Fujian Province and 19 sculptures from Asia. On the subject of traces, trajectories and lines, it is interesting, if no doubt straying from the subject a little, to recall what Clifford Geertz wrote about a foreign and distant art, which nevertheless seems so close in its informing ideas: “It is not just their statues, pots and so on that Yoruba incise with lines: they do the same with their faces. Line, of varying depth, direction and length, sliced into their cheeks and left to scar, serves as a means of lineage identification, personal allure and status expression. [...] But there is more to it than this. The Yoruba associate line with civilization: ‘This country has become civilized,’ literally means, in Yoruba, ‘this earth has lines upon its face.’ [...] ‘The same verb which opens Yoruba marks upon a face, opens roads and boundaries in the forest.’”⁸

Huang Yong Ping saw the statuettes in Amoy in his youth, or rather, he saw others, exactly the same, blackened by incense smoke and worn by their use in religious and votive practices. The ones he saw much later at the Musée Guimet, and that he is exhibiting here, are dazzling, clean and colourful, as if fresh from the factory. This pantheon of divinities from Fujian was assembled by Johannes Jacobus Maria de Groot (1854-1921) – an excellent connoisseur of popular cults and rituals in the Amoy region – for Émile Guimet, whom he met in Leyden in 1883.

Between 1886 and 1887, de Groot commissioned these statuettes of gods from the town’s sculptors of divinities. Usually, they were made for temples and private shrines. Neither an original nor a copy, these statuettes in the temple were replaced whenever wear and tear made it necessary. But the ones in Lyon were commissioned

⁹ The Musée Guimet under construction in Lyon is now known as the “musée des Confluences,” located as it is at the confluence of the Rhône and Saône rivers, just as it will house a confluence of cultures (two versions of the same reality?).

for “science,” for ethnology, for knowledge, and to form a collection. Huang Yong Ping has left them as they were, as he found them in the store rooms of the musée des Confluences, where they were kept pending exhibition.⁹ These statuettes at the *crossing of ways*, at the centre of the exhibition, embody all the immobile journeys, all the paths taken in memory, all the meanings and narrative potential, the future perfects and present conditionals that were projected or imposed on them. They are thus just as much themselves as they are the other’s other: secular figures of transubstantiation, they “organise” and qualify the territory of the exhibition.

Pushing this reading a little further (and probably too far), one could say of these statues which are displaced but identical, replicas but originals, votive but secular, here but over there, ethnographic but artistic, that they embody, all in one, “the totality of mental and intellectual operations that men in all ‘cultures’ are capable of performing.” Edmund Husserl calls this “The world of life.” In Chinese, this might be called *ho*: harmonic union, the harmony of contrasts.

The world of Amoy/Xiamen, a place of both mutation and unchangingness, is at once gigantic and tiny. Gigantic, because it is a generic argument, a permanent process with infinite fluxes and virtues. And tiny because, as Huang Yong Ping tells us, in the end it is no more than an autobiographical coincidence. Therefore it is up to us, and us alone, to cross the *globality* of the world. *Yi* also designates the mutation that occurs in the course of events. It is thus enough to inflect these things for them to become full, infinitely, obliquely, without noise, imperceptibly. A logic of incompleteness: we can only trust to the opportune moment (*kairos* for the Greeks) or the I-Ching. And then an “invisible that is there” (Merleau-Ponty) manifests itself, always in the process of happening. This is the argument and the linking slash which governs the principle of the exhibition.

On 24 November 1986, at the Palace of Culture in Xiamen, Huang Yong Ping destroyed all his works. Burned them. Nothing was left except a shoddy negative which the artist is exhibiting at the entrance to his exhibition in Lyon. Openness. But the work can burn because the work can survive its materiality.

In 1989, *Reptiles*, drawn in Xiamen, was sent to Paris to be installed at La Villette from



Reptiles, 1989. *Les Magiciens de la Terre*, Grande Halle de la Villette, Paris.

¹⁰ Jean-Hubert Martin, then director of the MNAM, Centre Pompidou, was general curator of *Les Magiciens de la Terre*, held concurrently at the Centre Georges Pompidou and at the Grande Halle de la Villette. In 2000 Martin curated the 5th Lyon Biennale, for which he conceived *Shared Exotisms*.



The History of Chinese Painting and the History of Modern Western Art Washed in the Washing Machine for Two Minutes, 1987.

18 May to 14 August 1989 in the exhibition *Les Magiciens de la Terre*, conceived by Jean-Hubert Martin.¹⁰ Three tons of paper passed through three washing machines whited out two books of art history, one about China and one about the West (Wang Bo Ming, *History of Chinese Painting*, and Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*). History is erased but it can survive its erasure. It is all just a matter of convergence. The symbol is clear: burned in Xiamen, Huang Yong Ping was reborn in Paris, for by the happenstance of calendars the opening of *Les Magiciens de la Terre* coincided with the events on Tiananmen Square. In Europe, to install *Reptiles*, Huang Yong Ping stayed on, whitened and intact, idem and indemnified but probably “other” (two versions of the same reality?). Then came the *Panthéon populaire du Fujian* [People’s Pantheon of Fujian] at Lyon in 2013, where he is already: it is to be placed at the crossing of the ways of Amoy/Xiamen which we have described at length for its paradoxical qualities of Yi and unchangingness. Then came *Mille bras de Bouddha* [Thousand Arms of Buddha], the work conceived for Münster in 1997 and installed on a square, at an intersection. Some eight metres high, this monumental sculpture was made to stand outside: it was a 5 meters-bottle rack, epitome of the ready-made, with forearms on it instead of bottles. The emblem is striking, the short-cut likewise: a paradigm is opening up to the “members” of the opposing belief systems of art and the world, of East and West. But time goes about its work and sculpture erodes. In 2012 the municipality of Münster decided to make a new cast of the whole sculpture, to restore something of its fading lustre. Huang Yong Ping kept the worn limbs, the arms and fists of this strange community of the living, and installed them on a bottle rack adapted to the dimensions of Amoy/Xiamen in Lyon. But “it is not things that change, it is space-time, and it imprints its rhythm on them.” Thus, sculpture is like the statuettes from Fujian: unchanged, but swollen with time and with visible and invisible dross. Free of that oblique line, it, without slashes, is freighted with this duration, like the history that led from Amoy to Xiamen, whose tragic or felicitous events do not need to be revealed here. Huang Yong Ping surfs on the ambivalence of the same and the other, of permanence and mutation.

On 17 October, Huang Yong Ping came to the museum, following our meeting at his



Tête d’Or, 2004. The Monk and the Demon, macLYON.

¹¹ The Parc de la Tête d’Or (“Park of the Golden Head”) was created in 1855 by Denis Bühler. Huang Yong Ping conceived *Tête d’Or* for the exhibition *The Monk and the Demon* (curator Fei da Wei), held from 9 June to 15 August 2004. The work was on view from 9 June 2004 to 23 March 2012.

Paris studio on 29 March 2012. He was in Lyon to size things up. He visited when the museum was hosting an exhibition conceived for the ears and titled *Cage’s Satie*: the random sound of 12 simultaneous scores by Cage and Satie, together, were installed in the flow of events.

Huang Yong Ping knows the museum well. He knows that there are no internal walls, with the exception of two piles discreetly joining the old and the new buildings. He knows, consequently, that he can and must organise the mental and physical space of his exhibition by tracing out walls that will in turn traces the ways and the memories of the moment. The works will then naturally fill their places. Huang Yong Ping is well acquainted with this space, even though he chose to avoid it in 2004 when he installed his wooden pavilion covered in gold up on a high roof, in dialogue with the park down below, where, it is said, a golden head was once discovered in the earth, giving the space its name.¹¹ Two stories thus cross paths, a tiny one and a gigantic one. Like an arranged ready-made, Huang Yong Ping set things up so that chance could do its work well.

During his visit, Huang Yong Ping explained to me that he was very busy with a host of commitments, and that would have to “come up with an idea very quickly” if he didn’t want to give up on the exhibition. He did not commit, therefore. However, eight days later he called me. The project was ready. The practical plan that he showed me was traced on a scale of 1:100 and he had made a maquette. In the exhibition there would be *only one idea*, a disconcertingly simple one: *nothing will be new because everything already is, at every moment*. Consequently, everything will be alike and yet profoundly different through the play of invisible displacements and the itineraries of immobile thoughts that he would “stage” there.

The exhibition would comprise 11 works. Eleven, because in Chinese numerology the Sky (male, Yang, 3, odd) is represented by the number 6 (3 x 2), while the Earth (female, Ying, 2, even) has the number 5 [(2+2) +1]. The cross-like arrangement implies a representation of a set square within a T-square, taken to signify space and order. The square will only be suggested here, but the crossing can only be at the centre, for it applies a numerical symbol to Sky and Earth (male and female), which can then

exchange their attributes. Cohesion thus outweighs opposition. In Ancient China the number 11, a hierogamous synthesis of the central numbers 5 and 6, the numbers of Earth and Sky, was seen as constituting the perfection (*tch'eng*) of the Way (*Tao*) of the sky and earth.¹² But the exhibition will not mention that. It will, here and there in the sequence, suggest it.

The exhibition will be titled *Amoy/Xiamen*, and part of it will be autobiographical and conjugated in the present. It will combine the general and the particular, and will do so without expenditure or work (barely a delineation) to grasp the immobile mutation of all things, to embrace everything “that is found enclosed, that is to say, the present. [...] The present moment is one that will have been a certain past moment to a given future moment.”¹³ The complement of the future, of the having been and the present will be the “time of now” (*honym kairos*), which has no localised duration and is suggested simply by a slash and a path of memory, without duration, except that of history: narrative and temporality which, along their path, will recount itself (use of the future) in the present.¹⁴

“A now, a plurality of Nows taken together.” That, for Hegel, is what constitutes “the experience of learning that Now is a universal.”¹⁵ And that is the modest experience undertaken here by Huang Yong Ping. But there again, to yoke and interpret together by a semantic shift these two terms which each escape their own history is probably excessive (or then again...).

The exhibition will be on view only for a moment, which this publication will desperately try to capture. But never mind, because the exhibition will survive into the present.

“The way up and the way down are one and the same.”¹⁶ To this general observation by the philosopher, Huang Yong Ping adds the time of the itinerary and the crossing, and he asks: does that change anything?

-

¹² Marcel Granet, *op. cit.*, p.131 and 264.

¹³ Jacques Roubaud, *op. cit.*, p.238.

¹⁴ Quoted by Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain?*, Paris: Payot & Rivages, 2008, p.38. The author takes the expression “time of now” from the apostle Paul, who “announced to his brothers that contemporaneity *par excellence* that is the time of the Messianic.” The “Now” has always haunted the humanities, art and literature, history and philosophy. One of the most famous commentaries is to be found in Book XI of Saint Augustine's *Confessions*: “I see [*video*] three times: the present of the past [memory], the present of the present [vision], and the present of the future [expectation].” To close and displace the question, without however changing anything (like Huang Yong Ping), I quote the words from Alhacen (965-1040) who is quoted in the epigraph to Hans Belting's *Florence and Baghdad* (Harvard Belknap, 2011): “In world where everything passes and becomes, all visible things are subject to change, which influences our perception, and that is why we see do not see anything exactly the same way when we see it a second time” (*Theory of Visual Perception*, American Philosophical Society).

¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *The Phenomenology of Spirit*, Oxford University Press, 1977, par. 107, p.64. Quoted by Fredric Jameson in *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, (1991), Duke University Press, 2011, p.138.

¹⁶ Heraclitus, fragment 60.











AUX ORIGINES DE LA COLLECTION DES DIEUX CHINOIS DE J.J.M. DE GROOT



DEIRDRE EMMONS

Amoy, 1886 – Après plusieurs mois de traversée, le sinologue hollandais Johannes Jacobus Maria de Groot (1854-1921) atteint enfin la Chine près de dix ans après son premier séjour à Amoy. Là commence l'histoire de cette extraordinaire collection de statuettes des dieux chinois.

Fasciné depuis son enfance par les récits de voyage en mer de l'officier-écrivain Frederick Marryatt (1792-1848), J.J.M. de Groot rêve de devenir officier dans la marine royale hollandaise. Mais ses échecs successifs aux examens d'entrée l'engagent dans une autre direction. Il n'en tirera aucune amertume, voyant même dans ces échecs « *one of the happiest event in my life* ». Il s'inscrit d'abord à l'école gouvernementale de Delft pour devenir fonctionnaire colonial de la compagnie néerlandaise des Indes orientales, puis part trois ans pour l'université de Leyde suivre une formation d'interprète en chinois. La dernière année de pratique se déroule à Amoy (l'actuel Xiamen) dans la province du Fujian sur la côte Sud-Est de la Chine. Ainsi en février 1877, ce jeune Hollandais de 23 ans quitte son berceau natal pour aller « *voir le monde* »¹.

Dès 1842, Amoy est l'un des cinq ports ouverts aux étrangers par le traité de Nankin (Nanjing) après la première guerre de l'opium et devient rapidement un des centres de la présence occidentale en Chine du Sud. Les administrateurs coloniaux ont alors grand besoin d'interprètes pour traiter avec une forte population d'émigrés chinois venue chercher du travail aux Indes orientales (l'actuelle Indonésie)².

J.J.M. de Groot était « *chargé par le gouvernement des Indes orientales néerlandaises d'aller étudier la langue, les mœurs et les usages de la contrée, car c'est de là surtout que les émigrants viennent à Java. Armé des connaissances acquises, il devait remplir dans les colonies les fonctions d'interprète et d'aviseur pour les affaires des Chinois. Comme il s'agissait pour lui de connaître des êtres humains existant réellement, leur manière de penser, leur manière d'exprimer leurs pensées et leurs coutumes, il avait devant lui un terrain encore inexploré, car ce n'est pas dans les écrits chinois qu'il pouvait trouver ce qu'il avait à voir de ses yeux et entendre de ses oreilles* »³.

¹ « *want to see the world* », tiré du Journal de J.J.M. de Groot, Raphael Jehudah Zwi Werblowski, *The Beaten Track of Science, The life and work of J.J.M. de Groot*, Wiesbaden, Harrassowitz « *Asien-und Afrika-Studien der Humboldt-Universität zu Berlin* » (édité par Hartmut Walravens), volume 10, 2002, p.14.

² Ces éléments sont tirés de la biographie complète que lui consacre Raphael Jehudah Zwi Werblowski, *ibid.*

³ Johannes Jacobus Maria de Groot, *Les Fêtes annuellement célébrées à Émoui (Amoy). Étude concernant la religion populaire des Chinois*, Paris, Ernest Leroux, 1886, p.11.

À l'occasion de ce premier séjour, J.J.M. de Groot s'intéresse aux activités religieuses de la population en appliquant sur le terrain les méthodes d'une science que l'on nommera plus tard l'ethnologie. Considéré par ses pairs comme le premier ethnologue occidental en Chine, il ne s'intéresse pas aux religions par l'étude des textes religieux issus du confucianisme, du bouddhisme et du taoïsme mais bien à la religion vécue au quotidien. Pour de Groot, « *les livres chinois sont une source tout à fait insuffisante pour apprendre à connaître leur religion ; à quoi il faut ajouter que c'est un terrain fort glissant, où les faux pas sont forts à redouter ; à chaque instant on est exposé à croire comprendre, quoique l'on ne comprenne pas, et à tirer d'une fausse interprétation et d'une mauvaise traduction des conclusions erronées. Renversons l'ordre suivi par cette méthode, ce sera suivre une route plus sûre. Du moins il vaut la peine de tenter l'entreprise. Il faudra donc prendre pour point de départ les coutumes et les notions qui existent actuellement de fait, chercher à les comprendre à l'aide d'une connaissance suffisante des langues tant écrites que parlées, s'efforcer de saisir l'enchaînement logique qui relie le tout et enfin consulter les données que l'on peut recueillir dans les livres chinois et qui sont de nature à jeter du jour sur l'origine et la raison d'être des coutumes et conceptions étudiées*⁴ ». Il pratique alors une méthode largement utilisée par les ethnologues de terrain, l'observation directe « participante » (faite sur une société par un individu qui lui est étranger). De cette étude naîtra son ouvrage sur « la religion populaire chinoise » en deux volumes paru d'abord en néerlandais en 1881 et 1883.

En février 1878, il part en poste à Cheribon (Cirebon), sur la côte Nord de Java mais la maladie le contraint cinq ans plus tard à regagner les Pays-Bas. Profitant de ce congé, il participe au Congrès des Orientalistes qui se tient cette année-là à Leyde. Il y rencontre Émile Guimet, alors directeur d'une nouvelle institution à Lyon qui porte son nom⁵. Émile Guimet rentre lui aussi d'une mission d'étude en Asie pour le compte du ministère de l'Instruction publique – Japon, Chine et Inde – à la même époque que de Groot (1876). Il est particulièrement intéressé par son ouvrage et il lui propose d'en publier une traduction dans les *Annales du Musée Guimet*. En 1886 paraissent deux volumes sous le titre *Les Fêtes annuellement*

⁴ *Ibid.*, p.10.

⁵ En 1879, Émile Guimet, jeune industriel lyonnais, fonde à Lyon un musée des religions autour de ses propres collections. Situé aujourd'hui boulevard des Belges, ce bâtiment sera finalement revendu et Émile Guimet donne ses collections à l'État et les transfère à Paris pour inaugurer un nouveau musée en 1889. Le bâtiment à Lyon sera racheté par la ville en 1909 pour y transférer les collections du muséum d'Histoire naturelle alors à l'étroit dans le bâtiment du Palais des Arts, place des Terreaux à Lyon. À l'occasion de l'ouverture du muséum dans son nouvel espace d'exposition, le maire de Lyon, Édouard Herriot, invite Émile Guimet à revenir dans son bâtiment d'origine. Ce dernier accepte et ainsi commence l'histoire en 1913 d'un deuxième musée Guimet à Lyon avec des collections qui lui sont propres et un important dépôt de Paris. Dans ce même bâtiment cohabiteront alors deux institutions, le muséum et le musée Guimet, avec deux directions différentes. Les collections seront finalement rassemblées en 1978 sous une même direction.

célébrées à Émoui (Amoy). Étude concernant la religion populaire des Chinois. Même s'il n'est pas question à ce moment-là de collecte d'objets, cette collaboration marque néanmoins l'origine de la collection qui devait arriver à Lyon quelques années plus tard.

Dès 1885, de Groot souhaite retourner en Chine pour poursuivre ses recherches. Attendant la parution de son ouvrage, il quitte l'Europe juste après, emmenant dans ses bagages un nouveau projet porté en grande partie par Émile Guimet. Pour Zwi Werblowski, dans l'ouvrage *Dieux de Chine* que nous avons consacré à la collection de Groot, « *l'intention initiale de de Groot était de mettre à profit son séjour en Chine pour réunir des objets ethnographiques pour le musée national d'ethnographie de Leyde*⁶ ». Ce sera peine perdue, les mauvaises relations qu'entretiennent de Groot et le directeur du musée rendent ce projet caduc et c'est vers la société Brill, spécialisée à l'époque dans les livres et les *orientalia*, qu'il se tourne alors pour recueillir des fonds. Ironie de l'histoire, quelques années plus tard, le musée de Leyde se portera acquéreur de la collection constituée par de Groot pour l'éditeur Brill. À l'opposé, les bonnes relations qu'il entretient alors avec Léon de Milloué, conservateur au musée Guimet de Lyon, l'encouragent à proposer ce projet à Émile Guimet lui-même. Profitant d'une invitation de Milloué à venir visiter le musée de Lyon, il accepte et lui écrit, parlant de Guimet : « *Voulez-vous avoir la bonté de lui dire que, s'il veut que je fasse des collections pour lui, je me mets entièrement à sa disposition ? Quoique le musée soit déjà fort riche, il est pourtant bien à enrichir encore, je pense. Si M. Guimet trouve bon de me charger de faire des collections, il y aura un double avantage pour lui : d'abord il aura de nombreuses choses pour leur prix de revient, c'est-à-dire aussi bon marché que possible et puis, tout ce qu'il acquerra sera décrit et déterminé. Car puisque je ne serai pas en Chine un voyageur passager, mais bien un habitant du pays, il va sans dire que je ne ferai pas de collections sans me rendre compte de ce que je ramasse*⁷. » Guimet accepte cette offre, n'ayant pas pu lui-même constituer les bases d'une collection chinoise à l'inverse des œuvres qu'il rapporte du Japon en 1876. Ainsi, il fera régulièrement parvenir de l'argent à de

⁶ Raphael Jehudah Zwi Werblowski, « Émile Guimet, J.J.M. de Groot et le panthéon populaire de Fou-Kien (Fujian) », in *Dieux de Chine, le panthéon populaire du Fujian de J.J.M. de Groot*, Clermont-Ferrand, Un, Deux... Quatre Éditions, 2003, p.18.

⁷ *Ibid.*, p.19.

Groot pour l'envoi des caisses en provenance de Chine.

Les pièces du panthéon des divinités du Fujian envoyées par J.J.M. de Groot seront exposées un temps dans les salles du Musée Guimet de Paris avant d'être transférées en dépôt en 1913 dans le nouveau musée Guimet de Lyon pour sa réouverture. Pour Jean-François Jarrige, alors directeur du Musée Guimet de Paris, ce transfert est lié, à l'époque, au « *développement de l'histoire de l'art [qui] tendait à rejeter dans l'oubli des collections considérées comme ethnographiques*⁸ ». Elles resteront ainsi exposées jusque dans les années soixante, date de fermeture des salles du musée de Lyon. Il faudra attendre 1978 pour que cet ensemble rejoigne les collections du muséum d'Histoire naturelle alors co-occupant du bâtiment. Son directeur, Louis David et le conservateur des collections ethnographiques, Roland Mourer, feront patiemment revivre cette collection avec l'aide de deux éminents sinologues, Anna Seidel et Zwi Werblowski. Un catalogue complet est publié en 2004, après une longue étude menée par Zwi Werblowski et une restauration de plus de dix ans. Une partie de la collection sera exposée en 2004 et 2005 au sein du musée à l'occasion de l'année de la Chine et prochainement dans les salles permanentes du musée des Confluences.

Pour le sinologue Alain Arrault qui a étudié trois immenses collections de statuaires de la province du Hunan, « *l'intérêt [de la collection de J.J.M. de Groot] réside dans le fait qu'il ne s'agit pas de la grande statuaire mais en quelque sorte d'effigies « portables » et qu'elles représentent l'ensemble des divinités, des plus importantes aux plus humbles, vénérées dans une région*⁹ ». L'autre intérêt notable de cette collection est le mode de collecte lui-même. À aucun moment de Groot n'agira comme un collectionneur ou même un amateur d'art asiatique. Il reproduira ici la méthode d'Émile Guimet qui, au Japon, « *avait réuni un grand nombre d'œuvres illustrant de la façon la plus exhaustive possible la richesse et la diversité du panthéon bouddhique japonais [sans] hésiter à faire réaliser par un sculpteur contemporain un vaste ensemble de sculptures formant un mandala*¹⁰ ». De Groot est avant tout un chercheur de terrain dont l'intérêt se porte sur les divinités chinoises et plus largement sur

⁸ Jean-François Jarrige, « Préface », in *Dieux de Chine, le panthéon populaire du Fujian de J.J.M. de Groot, op. cit.*, p.6.

⁹ Alain Arrault dirige depuis 2002 le programme de recherche collectif « Taoïsme et société locale » qui repose sur trois collections comprenant près de 3000 statuettes de divinités en bois et provenant de la province du Hunan. Il a notamment écrit « Religions et société locale ; études interdisciplinaires sur la région centrale du Hunan », in *Cahiers d'Extrême Asie, École française d'Extrême Orient*, n°19, 2012. Son travail est également accessible sur le site : http://www.efeo.fr/statuettes_hunan/

¹⁰ Jean-François Jarrige, « Préface », in *Dieux de Chine, le panthéon populaire du Fujian de J.J.M. de Groot, op. cit.*, p.6.

tous les objets de culte ne privilégiant pas le caractère original des œuvres mais bien celui d'objets témoins d'une pratique. Il ne va donc pas chercher à entrer en possession des statuettes des temples par une collecte directe mais à faire reproduire à l'identique par des artisans locaux ces objets culturels afin de les accumuler comme autant de signes d'une pratique sociale. Cette collection fonctionne dans son ensemble (soit plus de six cents éléments au final) comme une photographie à un instant précis de l'Histoire de Chine autour d'un thème et d'un lieu donné. Unique au monde, outre son pendant au musée national d'ethnographie de Leyde¹¹ (mais en nombre plus restreint), cette collection à l'esthétique singulière nous ouvre un monde fait de murmures et d'histoires de dieux vivants et agissant comme dans un univers parallèle au nôtre.

Mais qui sont ces dieux qui peuplent aujourd'hui nos musées, des réserves jusqu'aux salles d'exposition ? Ils sont d'abord le témoignage d'un amalgame entre les trois grandes religions chinoises, *sanjiao*, ou plus littéralement les « trois enseignements » : le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme. Pour Zwi Werblowski, « *les éléments bouddhistes et taoïstes apparaissant dans l'iconographie et les noms des divinités représentées ici se distinguent assez facilement (...)* » mais il ajoute « *en contemplant ces objets, n'oublions pas que le dévot du Fujian qui visitait un temple ou participait à un pèlerinage ou un rituel quelconque ne se souciait nullement de savoir si les dieux concernés dérivait des traditions taoïste, bouddhiste ou autres (par exemple du chamanisme primitif). C'est de cette unité religieuse que découle celle de la collection*¹² ». L'important pour le croyant, c'est bien l'efficacité de la divinité vers laquelle il se tourne pour résoudre telle ou telle difficulté. Et chacune a son rôle à jouer dans cet univers des « dieux ».

Les termes même de « dieu », « divinité » ou « déité » sont les plus simples pour parler d'une réalité complexe et le vocabulaire qui a trait à ces êtres surnaturels comporte en chinois d'autres subtilités. Il y a les *shen* (esprits), les *gui* (esprits des morts), les *luohan* (arhat ou arhant, les saints de la tradition bouddhiste), les *baxian* (les huit immortels taoïstes) ou encore les *tianjiang* (ou généraux célestes

¹¹ Rijkmuseum Volkenkunde, Steenstraat 1, 2312 BS Leiden, <http://volkenkunde.nl/>

¹² Raphael Jehudah Zwi Werblowski, « Émile Guimet, J.J.M. de Groot et le panthéon populaire de Fou-Kien (Fujian) », in *Dieux de Chine, le panthéon populaire du Fujian de J.J.M. de Groot, op. cit.*, p.25.

qui défendent l’humanité contre les attaques des démons). L’ensemble de ces dieux forme un « panthéon » où chacun a une histoire et une personnalité propre qui peut varier selon les textes et les sources comme les lieux où les cultes leur sont rendus.

Pour simplifier l’accès à ce panthéon de plus de deux cent cinquante déités, Zwi Werblowski propose les regroupements suivants : les divinités cosmologiques et les dieux de la nature ; les personnages mythologiques et les dieux de la médecine, des exorcismes et de la divination ; les héros historiques déifiés ; les dieux locaux, régionaux et nationaux ; les dieux des enfers ; les divinités d’origine bouddhique ; les huit immortels taoïstes¹³.

Pourtant cette répartition est toute relative, car « *s’il arrive qu’un dieu inspire différentes légendes, une légende identique peut se rapporter à plusieurs dieux. Les déités populaires ne sont pas confinées à une fonction unique : une même divinité peut être dieu de la guerre, des marchands et de la richesse ; la déesse des marins peut aussi être la protectrice des femmes en couche. Une déité locale ou régionale sera indifféremment invoquée pour faire tomber la pluie, éloigner les épidémies, guérir les maladies, chasser les démons et exorciser les mauvais esprits*¹⁴ ». C’est le cas par exemple de la déesse Guanyin, forme chinoise féminisée du bodhisattva Avalokiteśvara, qui est l’une des divinités les plus populaires du pays. Cette déesse de la Miséricorde est essentiellement bénie des femmes comme protectrice des enfants en bas âge et patronne de la grossesse et de l’enfantement. « *Pourtant dans certains endroits, on la vénère dans une niche située dans le hall du fond des maisons collectives. Ainsi, Guanyin devient une divinité protectrice de toute la famille*¹⁵. » Certains cultes à caractères nationaux peuvent être totalement altérés lors de leur adoption en région. Ainsi, Mazu, la déesse des marins, devient d’abord sainte patronne du commerce fluvial, puis dans le district de Wuping, divinité qui siège sur le mont Taiping où son jour de fête n’est plus le 23^e jour du 3^e mois, mais le premier jour de l’année¹⁶.

Une autre particularité de ce panthéon est la reproduction à l’identique du système administratif chinois, dominé par l’Empereur, au sein de l’univers des dieux. L’Empereur, en tant que « *Fils du ciel* », constitue le lien entre ces deux niveaux et

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵ John Lagerwey, « Enquête anthropologique au Fujian (automne 1993) », in *Bulletin de l’École française d’Extrême-Orient*, tome 81, 1994, p. 372.

¹⁶ *Ibid.*

nombre de divinités sont représentées sous l’apparence d’un personnage officiel en costume de cour. Au sommet de cette hiérarchie, Tiangong, « le seigneur du ciel », règne sur sa cour assignant aux uns et aux autres des dieux leurs devoirs et fonctions. Il est facilement identifiable au *mian*, chapeau au dessus plat d’où pend un rideau de perles, insigne impérial.

D’autres divinités au contraire présentent un visage démoniaque, rouge, vert ou bleu, et chevauchent des créatures fantastiques. C’est le cas des trente-six généraux célestes, qui pour certains sont d’anciens démons convertis. « *Selon la légende (...) ils auraient été placés par l’Empereur Suprême du Ciel noir à la tête des armées d’esprits qui combattent les hordes démoniaques*¹⁷. »

Ainsi, chaque personnage de ce panthéon nous raconte une histoire singulière dans laquelle il est agréable de se perdre.

En guise de conclusion, un autre aspect de cette collection mérite d’être mentionné. Depuis la collecte de J.J.M. de Groot en 1886, la Chine a connu nombre de bouleversements parmi lesquels la destruction massive des lieux de culte¹⁸. Même s’il apparaît que l’ensemble des temples a été frappé par cette politique de destruction et de transformation de ces édifices en écoles, ce sont principalement les temples liés aux cultes locaux qui vont être touchés car considérés comme l’incarnation même de la société ancienne à détruire. Les lieux de culte des « grandes religions » (bouddhisme et taoïsme, notamment) et les temples consacrés aux héros de la civilisation chinoise, dont Confucius, subiront moins fortement ces attaques. Mais en retour des mouvements de résistance, voir de révolte violente, des communautés de temple vont se mettre en place.¹⁹

Le sinologue John Lagerwey, qui se consacre depuis 1992 à la description ethnographique systématique des fêtes religieuses et de l’histoire des principaux lignages en territoire hakka dans les trois provinces du Sud-Est – Fujian, Jiangxi et Guangdong – confirme sur le terrain aujourd’hui les impacts de cette politique. Il note : « *Dans certains endroits, il ne reste presque plus aucun vestige tangible du passé : seuls quelques vieillards arrivent, de mémoire, à reconstituer la liste de leurs propres ascendants et peuvent encore montrer l’endroit où se trouvait, autrefois, tel temple, tel*

¹⁷ Raphael Jehudah Zwi Werblowski, « Émile Guimet, J.J.M. de Groot et le panthéon populaire de Fou-Kien (Fujian) », in *Dieux de Chine, le panthéon populaire du Fujian de J.J.M. de Groot, op. cit.*, p. 35.

¹⁸ « On comptait en Chine vers 1900 au moins un million de temples. Aujourd’hui, quelques milliers sont ouverts comme lieux de culte (...), quelques autres milliers ont été transformés en musées ; un nombre plus important (...) n’a conservé que ses murs et a été squatté, transformé en usines, entrepôts ou logements. Des temples, en nombre très variable suivant les endroits, fonctionnent hors ou aux frontières du cadre légal, souvent entièrement reconstruits ou nouveaux. La majorité du million a été totalement détruit », Vincent Goossaert, « Le Destin de la religion chinoise au XX^e siècle », *Social Compass*, volume 50, n°4, p. 429.

¹⁹ *Ibid.*, p. 4.

lieu de culte. Mais dans d'autres villages (...) des matériaux extrêmement précieux ont survécu : registres lignagers, manuscrits liturgiques, portraits des ancêtres. Partout le travail de reconstruction – temples lignagers ou ceux dédiés aux divinités – a commencé, et d'anciens réseaux de culte se remettent en place²⁰. »

Témoin particulier de l'Histoire de Chine, la collection de Johannes Jacobus Maria de Groot prend d'autant plus d'importance aujourd'hui où nombre de spécialistes, en Occident comme en Chine, s'intéressent de nouveau à l'étude des pratiques religieuses concrètes d'une population. Ces riches collaborations scientifiques nous permettent aujourd'hui de mieux appréhender et diffuser nos collections. Ainsi, du partage naissent souvent les beaux projets comme aujourd'hui cette exposition de la collection réinterprétée par l'artiste Huang Yong Ping au Musée d'art contemporain de Lyon.

²⁰ John Lagerwey, « Enquête anthropologique au Fujian (automne 1993) », in *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, op. cit., p. 372.

Ci-contre, à gauche :
Le Spectre Nain du Dieu de la Cité, Aizigui
70011705/MG 11613
Bois polychrome et crin
Polychrome wood and bristle
24 x 13,5 x 12,5 cm
Panthéon des dieux chinois
Pantheon of Chinese gods
Chine, Amoy, province du Fujian, fin du XIX^e siècle
China, Amoy, province of Fujian, end of 19th century
Collection de J.J.M. de Groot au musée des Confluences
Œuvre des collections nationales déposées en 1913 par le Musée Guimet, Paris

Ci-contre, à droite :
L'Inspecteur en Chef du Dieu de la Cité, Paitouye
70013408/MG 11614
Bois polychrome et crin
Polychrome wood and bristle
40 x 14,5 x 19 cm
Panthéon des dieux chinois
Pantheon of Chinese gods
Chine, Amoy, province du Fujian, fin du XIX^e siècle
China, Amoy, province of Fujian, end of 19th century
Collection de J.J.M. de Groot au musée des Confluences
Œuvre des collections nationales déposées en 1913 par le Musée Guimet, Paris



THE ORIGINS OF THE J.J.M. DE GROOT COLLECTION OF CHINESE GODS



DEIRDRE EMMONS

¹ “want to see the world” from the Journal of J.J.M. de Groot, Raphael Jehudah Zwi Werblowski, *The Beaten Track of Science, The life and work of J.J.M. de Groot*, Wiesbaden: Harrassowitz, “Asien-und Afrika-Studien der Humboldt-Universität zu Berlin,” (edited by Hartmut Walravens), volume 10, 2002, p.14.

² I refer to the account in Werblowski’s biography, *ibid.*

³ Johannes Jacobus Maria de Groot, *Les Fêtes annuellement célébrées à Émoui (Amoy). Étude concernant la religion populaire des Chinois*, Paris: Ernest Leroux, 1886, p.11.

Amoy, 1886 – After a voyage of several months, the Dutch Sinologist Johannes Jacobus Maria de Groot (1854-1921) finally reached China, nearly ten years after his first sojourn in Amoy. There begins the history of this extraordinary collection of statuettes of Chinese gods.

Fascinated as a child by the tales of sea travel written by Captain Frederick Marryatt (1792-1848), J.J.M. de Groot dreamed of becoming an officer in the Dutch Royal Navy. However, after successive failures in the entrance exams, he chose another path. Without bitterness over this missed opportunity, which he in fact described as “*one of the happiest events in my life*,” he enrolled in the school for civil servants in Delft, hoping to serve in the Dutch East India Company. He then spent three years at Leiden University training to be an interpreter in Chinese. His final, practical year was spent in Amoy (today’s Xiamen), a city in Fujian Province on the south-east coast of China. And so, in February 1877, at the youthful age of 23, he left his Dutch homeland to “*see the world*.”¹

In 1842, Amoy was one of the five ports open to foreigners under the Treaty of Nanking, which ended the first Opium War. It soon became one of the great centres of Western presence in South China. Colonial administrators had a great need of interpreters to help them deal with the massive numbers of Chinese emigrants looking for work in the East Indies (today’s Indonesia).² J.J.M. de Groot was “*commissioned by the government of the Dutch East Indies to go and study the language, mores and customs of the land, for that was where most of the emigrants to Java came from. Armed with the knowledge thus acquired, he was to act as interpreter and adviser on Chinese affairs in the colonies. Since for him this meant getting to know real human beings, their way of thinking, their way of expressing their thoughts and their customs, he found himself in uncharted territory, for the Chinese writings available to him said nothing about what he would see with his own eyes and hear with his ears.*”³

During his first sojourn, de Groot studied the population’s religious activities

by applying on the terrain the methods of a science that would later go by the name of ethnology. Considered by his peers the first Western ethnologist in China, he did not base his study of religion on the texts produced by Confucianism, Buddhism and Taoism, but on its practice in daily life. For de Groot, “Chinese books are a quite inadequate source for getting to know their religion, to which must be added that the ground here is very slippery, with a great risk of missteps; at every moment one runs the risk of thinking one understands, when in fact one does not understand, and of drawing erroneous conclusions from a false interpretation and a bad translation. Let us reverse the order followed by this method; that would be a surer route. It is at least worth making the attempt. We therefore need to take as our starting point the customs and notions that actually exist, and try to understand them using adequate knowledge of languages both written and spoken, strive to grasp the logical connections linking together the whole and, finally, consult the data that we can find in Chinese books, which is of a nature to shed light on the origin and *raison d’être* of the customs and conceptions under study.”⁴ The method he used was one widely used by ethnologists in the field: direct or “participative” observation (of a society by an outside individual). This study formed the basis of his book on “Chinese Popular Religion,” the two volumes of which were first published in Dutch in 1881 and 1883.

In February 1878, he took up a post in Cheribon (Cirebon) on the northern coast of Java. Five years later, however, illness forced him to return to the Netherlands. Taking advantage of this leave, he attended the Orientalist Congress, held that year in Leiden. There he met Émile Guimet, then at the head of a new institution in Lyon that bore his name.⁵ Guimet too had recently been on a study mission in Asia – Japan, China and India (1876) – on behalf of the French education ministry. He was particularly interested in de Groot’s book and offered to publish a translation in the *Annales du Musée Guimet*. In 1886, two volumes were published under the title *Les Fêtes annuellement célébrées à Émoui (Amoy). Étude concernant la religion populaire des Chinois*. Even if collecting objects was not on the agenda at the time, this collaboration did

⁴ *Ibid.*, p.10.

⁵ In 1879, Émile Guimet, a young industrialist from Lyon, founded a museum of religions centred around his own collections. The original building on Boulevard des Belges was eventually sold and Guimet gave his collections to the French state, transferring them to Paris to inaugurate a new museum in 1889. The building in Lyon was bought up by the municipality in 1909 to transfer the collections of the *muséum d’Histoire naturelle*, which at the time were squeezed uncomfortably into the building of the *Palais des Arts* on Place des Terreaux, Lyon. The mayor of Lyon, Édouard Herriot, invited Émile Guimet to attend the reopening of the museum in its new space, and Guimet’s visit in 1913 marked the beginning of the history of the second *musée Guimet* in Lyon, housing its own specific collections, along with a sizeable permanent loan from Paris. The *muséum d’Histoire naturelle* and *musée Guimet* cohabited in the same building, each with their own administrations. In 1978, the two collections were finally merged under the same director.

⁶ Raphael Jehudah Zwi Werblowski, “Émile Guimet, J.J.M. de Groot et le panthéon populaire de Fou-Kien (Fujian),” in *Dieux de Chine, le panthéon populaire du Fujian de J.J.M. de Groot*, Clermont-Ferrand: Un, Deux...Quatre Éditions, p.18.

⁷ *Ibid.*, p.19.

mark the beginnings of the collection that would arrive in Lyon a few years later.

In 1885, de Groot made plans to return to China and continue his research. He waited for publication of his book and left Europe shortly afterwards, taking with him a new project which was to a large extent supported by Émile Guimet.

Writing in *Dieux de Chine*, our publication on the de Groot collection, Zwi Werblowski states that “de Groot’s initial intention was to put to use his sojourn in China to collect ethnographic objects for the National Museum of Ethnology in Leiden.”⁶ But this was a lost cause: de Groot’s poor relations with the museum director undermined the project and in his search for financial support he now turned to Brill, a company specialising in books and *Orientalia*. By a neat irony, the collection that de Groot built up for Brill was acquired by the museum in Leiden only a few years later. At the same time, de Groot’s friendly relations with Léon de Milloué, curator at the *musée Guimet* in Lyon, encouraged him to offer this project to Émile Guimet himself. In a letter accepting de Milloué’s invitation to come and visit the museum in Lyon, he said: “Would you be so kind as to tell him [Guimet] that, if he wants me to create collections for him, I am completely at his disposal? Although the museum is already very rich, I believe that it is a good thing to enrich it further. If Mr Guimet sees fit to charge me with making collections, there will be a twofold advantage for him: firstly, he will obtain many things at cost price, that is to say, as cheaply as possible; and also, everything he acquires will be described and determined. Since I will not be a passing traveller in China but an inhabitant of the country, it goes without saying that I will not make collections without declaring what I take.”⁷ Guimet accepted the offer, for he had himself been unable to lay the foundations of a Chinese collection – in contrast to all the art objects he had brought back from Japan in 1876. He regularly sent de Groot money to pay for the shipping of his crates from China.

The pieces in the pantheon of divinities that de Groot sent from Fujian were

⁸ Jean-François Jarrige, “Préface,” in *Dieux de Chine, le panthéon populaire du Fujian de J.J.M. de Groot*, op. cit., p.6.

exhibited in the rooms of the Musée Guimet in Paris before being transferred on permanent loan to the musée Guimet in Lyon, on the occasion of its reopening. For Jean-François Jarrige, then director of the Musée Guimet in Paris, this transfer was linked, at the time, to the “*development of art history [which] has tended to overlook questions that were viewed as ethnographic.*”⁸ They remained on exhibition until the 1960s, when the museum in Lyon was closed. It was not until 1978 that this ensemble entered the collections of the muséum d’Histoire naturelle, co-occupant of the building at the time. The latter’s director, Louis David, and the keeper of the ethnographic collections, Roland Mourer, patiently brought this collection back to life with the help of two eminent Sinologists, Anna Seidel and Zwi Werblowski. A complete catalogue was published in 2004, after a long study by Werblowski, and restoration work lasting over ten years. Part of the collection was exhibited at the museum in 2004 and 2005 to mark the Year of China, and will soon be on show in the permanent display at the musée des Confluences.

⁹ Since 2002, Alain Arrault has led the collective research programme on “Taoism and Local Society,” which rests on three collections comprising some 3,000 wooden statuettes from Hunan Province. The findings can be consulted on http://www.efeo.fr/statuettes_hunan/

¹⁰ Jean-François Jarrige, “Préface,” in *Dieux de Chine, le panthéon populaire du Fujian de J.J.M. de Groot*, op. cit., p.6.

For the Sinologist Alain Arrault, who has studied three huge collections of statues from Hunan Province, “*the interest [of the J.J.M. de Groot collection] lies in the fact that these are not large-scale statues, but, you could say, ‘portable’ effigies, and represent all the divinities, from the most important to the most humble, venerated in a region.*”⁹ At no point did de Groot act as a collector or even as an enthusiast for Asian art. In this he was reproducing the method of Émile Guimet who, in Japan, “*had brought together a large number of works illustrating as exhaustively as possible the richness and diversity of the Japanese Buddhist pantheon [and did not] hesitate when it came to having a contemporary sculptor make a vast ensemble of sculptures forming a mandala.*”¹⁰ De Groot was above all a field researcher who was interested in Chinese divinities and, more generally, in all cult objects. What interested him most was not that the works were originals but that they bore witness to a practice. For this reason, he did not try to acquire temple statues by collecting from their place of use, but had local craftsmen make

¹¹ Rijkmuseum Volkenkunde, Steenstraat 1, 2312 BS Leiden, <http://volkenkunde.nl/>

identical copies of these religious objects in order to accumulate them as signs of a social practice. This collection overall (more than six hundred works in total) functions as a photograph of a precise moment in the history of China around a given theme and place. This collection, which is quite unique – apart from its pendant at the National Museum of Ethnology in Leiden,¹¹ which is on a smaller scale –, and its singular aesthetic open up a world of murmurs and stories about living gods, like a universe parallel to our own.

¹² Raphael Jehudah Zwi Werblowski, “Émile Guimet, J.J.M. de Groot et le panthéon populaire de Fou-Kien (Fujian),” in *Dieux de Chine, le panthéon populaire du Fujian de J.J.M. de Groot*, op. cit., p.25.

But who are these gods now inhabiting our museums, from the storerooms to the exhibition galleries? They are, above all, testimony to an amalgamation of the three great Chinese religions – *sanjiao*, or, more literally, the three teachings: Confucianism, Taoism and Buddhism. For Zwi Werblowski, “*the Buddhist and Taoist elements appearing in the iconography and the names of the divinities represented here can be distinguished quite easily,*” but he adds: “*contemplating these objects, do not forget that a worshipper in Fujian who visited a temple or went on a pilgrimage was not at all interested in whether the gods concerned came from Taoist, Buddhist or another tradition (primitive shamanism, for example). The unity of this collection stems from this religious unity.*”¹² For the believer, the important thing was the efficacy of the divinity that he turned to in an effort to overcome his problems. Each had its own role to play in this universe of “gods.” The very terms of “god,” “divinity,” or “deity” offer the simplest way of talking about a reality that is complex, and the Chinese vocabulary relating to these supernatural beings contains other subtleties. There are the *shen* (spirits), the *gui* (spirits of the dead), the *luohan* (arhat or arhant, the saints of the Buddhist tradition), the *baxian* (the eight Taoist immortals) and the *tianjiang* (heavenly generals who defend humanity against attack by demons). Together, these gods form a “pantheon” in which each one has its own story and personality, varying according to texts and sources, or to the places where the cult is practised. To simplify access to this pantheon of over two hundred and fifty deities, Werblowski suggests the following groupings: cosmological divinities and the

gods of nature; mythological figures and the gods of medicine, exorcism and divination; deified historical heroes; local, regional and national gods; the gods of hell; divinities of Buddhist origin; the eight immortals of Taoism.¹³

¹³ *Ibid.*

However, this breakdown is highly relative, for “while a given god may inspire different legends, a single legend may also relate to several different gods. Popular deities are not limited to a single function: a single divinity may be the god of war, of merchants, and of wealth; the goddess of sailors can also protect women at childbirth.

A local or regional deity may be invoked, say, to bring rain, to ward off epidemics, to cure illness, to expel demons or to exorcise evil spirits.”¹⁴ That is the case with the goddess Guanyin, a feminised Chinese form of the bodhisattva Avalokitesvara, who is one of the country’s most popular deities. This goddess of mercy is blessed by women mainly as the protector of young children and patron saint of pregnancy and childbirth. “However, in certain areas, she is venerated in a niche located in the inner hall of collective houses. In this way, Guanyin becomes a divinity who protects the whole family.”¹⁵ Some nationwide cults change totally at a regional level. For example, Mazu, the goddess of sailors, was originally the patron saint of river trade, but in Wuping District became the divinity housed on Mount Taiping, and her feast day changed from the 23rd day of the third

¹⁴ *Ibid.*, p. 26.

¹⁵ John Lagerwey, “Enquête anthropologique au Fujian (automne 1993),” in *Bulletin de l’École française d’Extrême-Orient*, volume 81, 1994, p. 372.

month to the first day of the year.¹⁶ Another particularity of this pantheon is the identical reproduction of the Chinese administrative system, dominated by the Emperor, within the universe of gods. As the “Son of Heaven,” the Emperor constituted the link between these two levels and a large number of divinities are represented with the appearance of an official figure in court costume. At the top of this hierarchy, Tiangong, “the lord of heaven,” reigned over his court, assigning duties and functions to the different gods. He is easy to identify because of his mian, a flat-topped hat from which hangs a curtain of pearls, an imperial insignia.

¹⁶ *Ibid.*

Other divinities, in contrast, have demonic faces that are red, green or blue, or ride fantastical creatures. That is the case of the thirty-six heavenly generals, some of whom are converted former demons. “According to the legend [...] they

were placed there by the Supreme Lord of the Dark Heaven at the head of the armies of spirits who combat the demoniac hordes.”¹⁷

Thus, each character in this pantheon tells us a singular story in which it is pleasant to lose ourselves.

¹⁷ Raphael Jehudah Zwi Werblowski, “Émile Guimet, J.J.M. de Groot et le panthéon populaire de Fou-Kien (Fujian),” in *Dieux de Chine, le panthéon populaire du Fujian de J.J.M. de Groot*, op. cit., p. 35.

¹⁸ “In around 1900 there were in China at least a million temples. Today, a few thousand of them remain open as places of worship [...] a few thousand more have been converted into museums. A greater number [...] remain only as shells, and have been squatted, converted into factories, warehouses or houses. Temples, in quantities varying considerably from place to place, are operating outside or on the edge of the legal framework, many of them totally rebuilt or new buildings. Most of the million have been totally destroyed.” Vincent Goossaert, “Le Destin de la religion chinoise au XX^e siècle,” in *Social Compass*, volume 50, no. 4, 2003, p. 429.

¹⁹ *Ibid.*, p. 4.

By way of a conclusion, there is another aspect of this collection that is worth mentioning. Since J.J.M. de Groot’s collection in 1886, China has undergone numerous upheavals, including the massive destruction of places of worship.¹⁸ Even if it would seem that all the temples were hit by this policy of the destruction and transformation of these buildings into schools, the main victims were temples linked to local cults because these were considered as the main embodiment of the old society that needed to be destroyed. The place of worship of the “great religions” (Buddhism and Taoism, notably) and the temples devoted to the heroes of Chinese civilisation, notably Confucius, were not so violently attacked. At the same time movements of resistance, or even violent revolt, developed among the temple communities.¹⁹

The Sinologist John Lagerwey, who since 1992 has dedicated himself to the systematic ethnographic description of the religious feasts and the history of the main lineages in the *hakka* territory in the three provinces of the South-East – Fujian, Jiangxi and Guangdong – has confirmed in the field the impact of this policy. He notes: “In some places there remain no tangible vestiges of the past: only a few old men are able to reconstitute the list of their own ascendants from memory and can still point to the place where a given temple or place of worship once stood. But in other villages [...] extremely precise materials have survived: registers, lineages, liturgical manuscripts, portraits of ancestors. Everywhere, the work of reconstruction – ancestor temples or temples dedicated to the divinities – has begun, and old cultic networks are being re-established.”²⁰

²⁰ John Lagerwey, “Enquête anthropologique au Fujian (automne 1993),” in *Bulletin de l’École française d’Extrême-Orient*, op.cit., p. 372.

As a distinctive testimony to Chinese history, the collection of Johannes Jacobus Maria de Groot is all the more important today when specialists in the West and in China are taking a new interest in the concrete religious

practices of given populations. These rich scientific collaborations allow us to better understand and present our collections. Thus, sharing often gives rise to exciting projects such as the current exhibition of the collection revisited by the artist Huang Yong Ping at the Musée d'art contemporain of Lyon.

-

LA STATUAIRE DE HUANG YONG PING

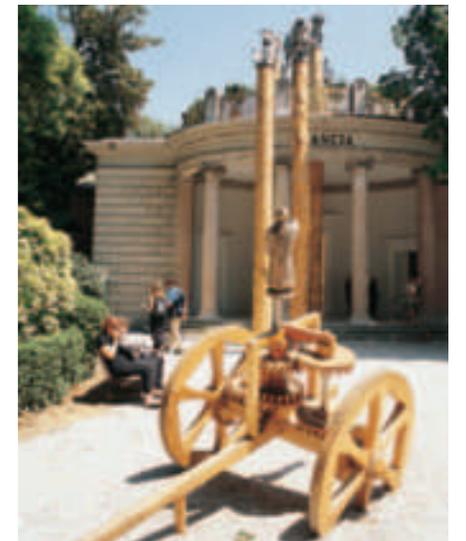


DORYUN CHONG

Chez Huang Yong Ping, l'œuvre est bien souvent protubérance, pénétration, surimposition et occupation. Souvenons-nous de sa création controversée pour le Pavillon français de la Biennale de Venise en 1999. Intitulée *Un homme, neuf animaux*, l'œuvre rameutait une harde terrifiante de moulages à l'image des monstrueuses chimères décrites dans le *Shan Hai Jing* [Guide par monts et par vaux]¹, un énigmatique classique de la littérature chinoise. Les sculptures, fixées sur des piliers en bois à peine équarris qui transperçaient le toit de la rotonde centrale du pavillon, donnaient l'impression aux spectateurs se dirigeant vers l'entrée que les monstres galopaient à leur rencontre. C'est à l'endroit précis où les visiteurs se figeaient, médusés par cette apparition effrayante, que se trouvait «Un homme», modeste personnage à figure humaine juché sur une carriole, le doigt pointé vers ces signes avant-coureurs d'un avenir incertain ou d'une apocalypse imminente. Une autre œuvre de Huang Yong Ping, *Tête d'Or* (2004), n'occupe pas l'intérieur mais vient coiffer cette fois un autre genre d'édifice – pas moins que le Musée d'art contemporain de Lyon, qui accueille l'exposition personnelle consacrée à l'artiste. Il s'agit ici d'un pavillon élégant et entièrement doré, reproduction d'un bâtiment de l'époque Song, renvoyant à une légende locale : un juif de passage aurait, dit-on, enterré une tête du Christ en or massif de belle taille dans le sous-sol des environs.

Même lorsque son travail ne consiste pas en une éventration délibérée d'une architecture donnée – en toute légalité cela va sans dire –, Huang Yong Ping peut faire appel à un bâtiment archiconnu, qu'il place dans un contexte tel que sa perception par le spectateur s'en trouve modifiée en même temps que s'aiguisse chez lui l'intérêt pour l'histoire et la civilisation. *Bank of Sand, Sand of Bank* (2000-2005) est une réplique de sable et de béton – une maquette bien sûr, mais imposante malgré tout – du siège historique de la Hong Kong-Shanghai Banking Corporation, mais aussi de la Mairie entre 1955 et 1990, qui se dresse encore aujourd'hui sur le Bund, en bordure du fleuve [en anglais, «bank» signifie également «rive»]. De manière similaire, pour sa série des *Bat Project* dont la réalisation s'est étalée de 2001 à 2005, il a procédé à la reconstitution à l'échelle 1 d'un Lockheed EP3 américain, l'avion-espion entré en collision avec

¹ Doryun Chong, «Huang Yong Ping: A Lexicon», in Philippe Vergne et Doryun Chong (dir.), *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, catalogue d'exposition, Walker Art Center, Minneapolis, 2005, p.103-104



Un homme, neuf animaux, 1999. 48^e Biennale de Venise, Pavillon français.



Bank of Sand, Sand of Bank, 2000. 3^e Biennale de Shanghai, Musée d'art de Shanghai.

un chasseur chinois début 2001; pendant quatre ans, au gré de ses résidences à Shenzhen, Guangzhou et Pékin, mais aussi à Minneapolis², Huang Yong Ping faisait fabriquer une réplique d'une partie de l'appareil. Plus récemment, il a fait construire en briques réfractaires des modèles réduits du Colisée et du Pentagone, utilisables comme jardinières (2007); il a aussi recréé en galerie une grotte artificielle grande comme une pièce d'habitation (*Caverne* 2009, 2009), puis une montagne (*Bugarach*, 2012)³. Qu'il s'agisse d'architecture, de moyen de transport surdimensionné ou de paysages naturels, Huang Yong Ping se sert du changement d'échelle pour provoquer la surprise, et il le fait avec bonheur.

Nous savons que cet artiste, né en Chine, s'est installé en France depuis pratiquement un quart de siècle. Devenu citoyen français, il a très vite été apprécié à sa juste valeur par son pays d'adoption, au point d'être choisi pour le représenter, au tournant du siècle, lors d'une des plus grandes manifestations internationales d'art contemporain. Il est aujourd'hui largement connu et reconnu pour la richesse de sa pensée et la profonde originalité de ses compositions, qui traitent toutes plus ou moins de ces heurts entre civilisations, de ce mélange dont certains vont jusqu'à dire qu'il constitue l'esprit de notre temps, le *Zeitgeist* de la contemporanéité. Le plus souvent d'ailleurs, c'est au niveau de sa pensée, plus que des formes qu'il lui fait emprunter, que se développe le discours le concernant. Le fait qu'il soit sculpteur – habile, singulier et ingénieux de surcroît – n'est finalement, et de façon surprenante, que rarement abordé. Tout comme est sous-estimé, mais cela est un autre problème, le fait que cette pensée puisse s'incarner et se développer dans sa statuaire.

Admettons donc cette dernière idée et appliquons-la précisément à l'analyse de la présentation de *Amoy/Xiamen* au mac^{LYON}, objet du présent essai. L'exposition s'ouvre sur un agrandissement majestueux – du sol au plafond – d'une photographie en noir et blanc nous montrant les flammes et la fumée noire s'élevant d'un brasier de toiles et de châssis, dans ce que l'on prend au premier regard pour une friche industrielle, mais qui s'avère être le palais de la Culture de Xiamen, dans le Fujian, province du Sud-Est

² Pour l'histoire mouvementée des projets, et notamment des déménagements d'œuvres successifs et non autorisés, voir « Bat Project: A Chronology », in *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, *ibid.*

³ Les deux premières œuvres furent réalisées pour la Gladstone Gallery à New York, les deux dernières pour la galerie kamel mennour à Paris.



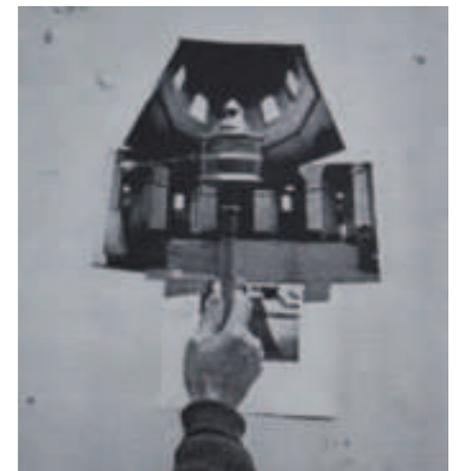
Pentagon, 2007. Gladstone Gallery, New York.



Colosseum, 2007. Gladstone Gallery, New York.

de la Chine dont l'artiste est originaire. *Transformation/destruction/incendie des œuvres de Xiamen Dada* (1986) documente, comme le titre l'indique, une des manifestations radicales organisées par le collectif d'artistes dont Huang Yong Ping faisait alors partie. À côté se dresse *La Pêche* (2006), sorte de léviathan de bande dessinée à tête de loup, sur le point de mordre à un appât très élaboré – un rosaire sacrilège constitué de sept « bouddhas ventrus » prolongé par un crucifix en pendentif –, lui-même monté au bout d'une canne à pêche tenue par un autre bouddha. Les références chrétiennes, symboliques et visuelles, viennent ici buter sur leurs équivalents bouddhistes. Flanqué de ces deux œuvres, le spectateur en aperçoit de loin une troisième, *(543-622)* (2002), une maquette partiellement éclatée de la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, où un moulin à prières tibétain est installé au-dessus d'un tapis d'Orient. Là encore, les signes et les objets des trois cultes : chrétien, musulman et bouddhiste, se télescopent sous nos yeux.

En parcourant l'exposition dans le sens des aiguilles d'une montre, on tombe sur *Reptiles* (1989-2013), la première œuvre créée par Huang Yong Ping en France, pour sa participation à la phénoménale exposition *Les Magiciens de la Terre*. Fidèlement recréée pour Lyon, elle met en scène trois machines à laver ayant converti plusieurs tonnes de papier journal en une masse indéfinie dont une partie est disposée au sol en deux masses évoquant une lyre grecque, mais reproduisant en réalité l'aspect traditionnel donné aux tombes dans la région natale de l'artiste. Le surplus de cet informe magma est entassé au petit bonheur à côté, quand il n'a pas été projeté sur le mur. Le visiteur vient à peine de passer le coin suivant qu'il débouche sur *Intestins de Bouddha* (2006). Il s'agit cette fois encore d'un bouddha ventripotent, mais ici en taille réelle, attaqué par un quintet de vautours qui lui arrachent les entrailles. De cet endroit, s'il jette un coup d'œil sur la droite, le spectateur se rend mieux compte de la manière dont l'espace a été agencé. Un long passage central, ménagé entre deux salles et le mur auquel est adossé *Reptiles*, trace une diagonale d'un bout à l'autre de la galerie. Les salles – la plus grande présente deux grandes parois vitrées sans aucune entrée; la plus petite possède une entrée/sortie – contiennent des statuettes du patrimoine religieux populaire



(543-622), 1999. Projet pour la chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Festival d'Automne, Paris.



La Pêche, 2013. Aquarelle.

chinois, bouddhiste ou taoïste entre autres, prêtées par le musée Guimet de Lyon⁴.

Juste derrière le bouddha éventré se dresse *Cinquante bras de Bouddha* (1997-2013), un porte-bouteilles gargantuesque hérissé de bras humains brandissant divers objets. Comme l'ensemble aurait eu du mal à tenir dans un espace pourtant loin d'être exigü, quelques trous ont été judicieusement percés au plafond pour faire de la place aux membres les plus hauts; cette pénétration semble suggérer que ces bras tentent d'atteindre le pavillon doré qui était installé sur le toit du musée⁵. La sculpture, monumentale, est entourée par quelques-unes des statuettes prêtées mais, celles-ci sont toujours emballées dans leurs feuilles de plastique et dressées sur des palettes de manutention. Non loin de là se trouve *Bois de Guanyin* (2006), sculpture inachevée autour de laquelle sont éparpillés les outils ayant servi à la façonner et le banc, vide, de l'artisan sculpteur. Le visiteur arrive enfin au *Marché de Punya* (2007), ensemble constitué de figures en taille réelle : un éléphant couché sur le flanc exposé côté ventre, un chien empaillé tenant dans sa gueule un objet du genre talisman et la reproduction à l'identique d'une échoppe proposant de l'encens, des bougies, des statuettes de dieux chinois et des feuillets de prières.

Ce bref survol de l'exposition ne laisse de place qu'à une description sommaire et à une analyse iconographique simplifiée. Le vocabulaire « figuratif » de Huang Yong Ping, truffé de références de toutes sortes aux cultures visuelles et aux symbolismes religieux, appelle, à l'évidence, une lecture bien plus nuancée de son imaginaire et beaucoup de commentateurs, moi le premier, ne s'en sont pas privés. De par son utilisation d'idiomes figuratifs plus ou moins explicites, l'artiste se retrouve en compagnie – pour ne citer que deux exemples prestigieux, d'ailleurs plus ou moins de la même génération que lui – de sculpteurs contemporains tels que Jeff Koons et Maurizio Cattelan. Il partage avec eux l'obsession des jeux d'échelles. Tandis que l'usage récurrent, voire pervers, de thèmes religieux – catholiques chez l'Italien, mélange de taoïsme, de bouddhisme et de croyances populaires autour du panthéon chinois chez Huang Yong Ping – renforce singulièrement sa proximité avec Maurizio Cattelan.

⁴ Le musée Guimet de Lyon est désormais connu sous le nom de « musée des Confluences ».

⁵ L'œuvre *Tête d'Or* a été présentée à l'occasion de l'exposition *Le Moine et le Démon*, puis à nouveau pour la 10^e édition de la Biennale de Lyon, intitulée *Le Spectacle du quotidien*.



Marché de Punya, 2007. Détail, Amoy/Xiamen, macLYON.

Cette parenté est encore accentuée par leur propension commune à s'entourer dans leurs œuvres d'un bestiaire foisonnant. Ils ont pratiquement réinventé à eux deux un règne animal à leur convenance.

J'aimerais toutefois aborder ici des questions plus importantes. Pourquoi Huang Yong Ping a-t-il choisi la sculpture, cette représentation des choses par d'autres choses plutôt que par l'image ou la transsubstantiation matérielle, alchimique? Le choix de la sculpture comme médium privilégié a-t-il joué un rôle majeur et critique dans la mise en place de son univers intellectuel au-delà de la fonction d'illustration de ce dernier, et si oui de quelle manière? Et pourquoi la sculpture, et non la peinture? Il serait maladroit d'associer ces décisions à sa culture d'origine, dans la mesure où la préséance de la peinture sur la sculpture a toujours été plus prégnante en Chine qu'en « Occident » où pourtant, depuis la Renaissance en tout cas, elle a constamment été considérée comme un médium plus intellectuel et plus relevé que la sculpture, ressentie comme incapable de s'extraire des pesanteurs du littéral, de la fonctionnalité et de la forme elle-même. Les lettrés chinois se devaient d'être peintres, philosophes, esthètes et collectionneurs, mais pas sculpteurs. La raison pour laquelle Huang Yong Ping semble avoir opté pour la sculpture est bien précisément le fait que celle-ci avait jusque-là échoué à entrer dans la modernité. Nonobstant la révolution du minimalisme et tous les discours sur « l'extension du champ de la sculpture »; on peut toujours très bien soutenir que la statuaire, par définition, n'a rien perdu de son poids purement matériel, de cette aura terriblement physique qui l'environne et partant, de ses potentialités monumentales et quasi religieuses. De surcroît, elle possède ces multiples possibilités de jeux d'échelles que la peinture n'aura jamais. Voilà déjà quelques raisons qui auraient pu décider Huang Yong Ping à choisir ce médium. Son travail ne se contente pas de proposer des pistes pour organiser l'espace ou l'environnement de manière « étendue » ou « circonscrite » autour de la notion moderne d'objet autonome, elle-même s'efforçant de démanteler l'idéal monumental classique. Le travail de Huang Yong Ping joue sur les deux tableaux, moderne et classique; il fait s'entrechoquer les deux visions.

Précisons tout de même que Huang Yong Ping a bien été peintre ; ou disons qu'il a mis à ses débuts la peinture au service de sa pratique conceptuelle. Il a par exemple produit des tableaux composés au hasard des tirages d'une roulette de casino dont il avait remplacé les chiffres par les hexagrammes du Yi King [Le Livre des mutations] : *Four Paintings Created According to Random Instructions* et *Wheel* (1985); ou bien copié des pages recto-verso de livres d'histoire de l'art où des reproductions de tableaux différents, vues en transparence, se chevauchaient : *Mona-Vinci* (1986-1987) et *Rubens's Lion Bites Rubens's Horse* (1987). En même temps qu'il peignait ces toiles, il en brûlait d'autres, comme l'atteste la photographie de cette performance au début de l'exposition. Même si cela peut sembler réducteur vis-à-vis d'une démarche aussi radicale, parce que cela la ferait dépendre d'une force historique qui la dépasse, on ne peut s'empêcher de songer qu'il y a bel et bien un rapport entre ce geste artistique et l'iconoclasme absolu de la « révolution culturelle » qui s'était achevée à peine dix années auparavant.

Si Huang Yong Ping a délibérément souhaité transmuter cette violence historique sans précédent en un acte de renaissance, avec le sacrifice de sa peinture sur un bûcher, il faut noter qu'il a procédé avec ironie et d'une manière sculpturale. Vous venez de brûler vos tableaux, bien ! Il devient du coup beaucoup moins intéressant de brûler des livres. Alors pourquoi ne pas les noyer ? De toutes les œuvres de Huang Yong Ping, la plus emblématique est sans aucun doute celle-ci : *The History of Chinese Painting and the History of Modern Western Art Washed in the Washing Machine for Two Minutes* (1987-1993). Le papier mâché, matériau sculptural des plus élémentaires, pour ne pas dire enfantin, est à la base de *Reptiles*, l'œuvre qui le fera connaître dans le milieu de l'art international. Si pour l'œuvre de 1987 il s'était contenté de mélanger grossièrement eau et papier, pour son installation de 1989, Huang Yong Ping modela lui-même le matériau, autrement dit eut recours à la technique ancestrale de la sculpture.

On sait aujourd'hui avec certitude que Huang Yong Ping a étudié de près l'œuvre de Marcel Duchamp et ce, de très bonne heure. Il a d'ailleurs rendu hommage à sa première source — peut-être la seule disponible en Chine dans les années quatre-



Four Paintings Created According to Random Instructions et *Wheel*, 1985. *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, Walker Art Center, Minneapolis.



Wheel, 1985. Vue d'atelier, Xiamen.

vingt —, la traduction chinoise du livre de Pierre Cabanne, *Dialogues avec Marcel Duchamp* (1967), dans son œuvre de 1994 : *The Wise Man Learns from the Spider How to Spin its Web*. Et il a récidivé peu de temps après en se saisissant du plus connu des ready-made de Duchamp, son *Porte-bouteilles* de 1914. Dynamitant l'échelle jusqu'à des proportions gargantuesques et transformant les picots en bras de la déesse Guanyin — déesse hindoue à l'origine, dont le culte se répandit par la suite en Chine, et toujours représentée avec de multiples membres supérieurs —, il les dotait d'attributs divers, y compris des objets trouvés. Ses travaux à grande échelle, initiés avec *Reptiles*, trouvèrent un contexte on ne peut plus approprié lors du festival de sculptures monumentales de Münster, en 1997. Ce parti pris monumental tombait ici à point nommé pour commémorer les idées révolutionnaires de l'avant-garde, d'une part ; pour réactualiser la statuaire religieuse d'autre part. Réalisée à une échelle légèrement moindre, même si la statue dominait toujours les visiteurs, la nouvelle version, intitulée cette fois *Cinquante bras de Bouddha*, célébrait les noces d'une idée radicale en son temps, le ready-made signé comme œuvre, avec une technique au fondement de l'idée même de sculpture, le modelage, utilisé ici pour les bras en terre cuite.

C'est au début des années 2000 que Huang Yong Ping s'est mis à intégrer dans ses assemblages des représentations naturalistes d'animaux divers. *11 June 2002 – The Nightmare of George V* (2002) est une composition fantastique, en taille réelle, d'un tigre et d'un éléphant réalisés à partir d'une matrice cimentée recouverte de fourrures et de peaux animales — poils de chien et de chat, peau de vache pour être précis. Le choix de l'hyperréalisme redouble chez Huang Yong Ping le tour de main et le coup d'œil du sculpteur, qui en retour n'est jamais indifférent aux règles du marché et à la protection renforcée des espèces en danger. Il va ainsi très vite s'emparer d'une autre forme de ready-made, la taxidermie : pour son *Bat Project IV* (2005), il utilisera par exemple des centaines de spécimens de chauve-souris qu'il avait lui-même chinés, entre autres trouvailles, sur les marchés de sa ville natale. (Il est intéressant de noter que le cockpit du Lockheed EP3 servant de caverne à ces petits mammifères empaillés était derechef un ready-made, récupéré



The Wise Man Learns from the Spider How to Spin its Web, 1994. Détail, *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, Walker Art Center, Minneapolis.



11 June 2002 – The Nightmare of Georges V, 2002. *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, Walker Art Center, Minneapolis.

dans un cimetière d'avions du désert californien du Mojave.) Dans le bestiaire en constante expansion de Huang Yong Ping, les représentations animales ont varié du pur naturalisme aux chimères mythiques, comme dans *La Pêche* par exemple. L'éléphant semble un motif récurrent : au repos sur le flanc – ou bien mort – dans *Marché de Punya*; dépouillé comme un serpent après la mue dans *Ombre blanche* (2009), il impose à tout coup une présence ressentie d'emblée comme malicieuse et grotesque. Suivant de près les nuées de chauves-souris, nous avons vu les vautours faire leur apparition dans *Intestins de Bouddha*.

La taxidermie a connu son développement le plus significatif au dix-huitième siècle, avant d'être perfectionnée et popularisée pendant le dix-neuvième victorien. Succession de gestes techniques – dépouille, tannage, conservation, embaumement et mise en forme –, elle nécessite manifestement un haut niveau de qualification. On la considère toutefois plutôt comme une activité « artisanale » qu'« artistique »; la plupart de ses acteurs restent d'ailleurs presque toujours anonymes. Dans la statuaire de Huang Yong Ping en tout cas, leurs œuvres ne sont pas signées, les objets qu'ils ont créés ont été « trouvés » ou « fabriqués ». Anonymes également les artisans sculpteurs des bouddhas qui peuplent son travail. La plupart de ces articles sont manifestement destinés à rejoindre des compositions complexes, comme le rosaire du bouddha ventru de *La Pêche*. Un parfait exemple « d'objet trouvé » nous est donné avec *Bois de Guanyin*, volontairement exposé à l'état d'ébauche, c'est-à-dire tel qu'il fut découvert par l'artiste. Il semble que ce soit une divinité bouddhiste – Guanyin donc, puisqu'elle est souvent représentée dans cette posture – qu'on devine émergeant de la pièce de bois brut et qui semble s'accouder sur un départ de branche maîtresse, bien visible sur cette section de tronc utilisée. Suggestive en dépit de son incomplétude, cette sculpture nous rappelle les *Esclaves* inachevés de Michel-Ange partiellement surgis de leurs blocs de marbre. Si le nom de l'artiste qui dégaga ce début d'effigie de Guanyin dans le bois nous reste inconnu, son travail une fois signé accède à la dignité d'œuvre d'art, au même



Bat Project IV, 2005. *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, Walker Art Center, Minneapolis.

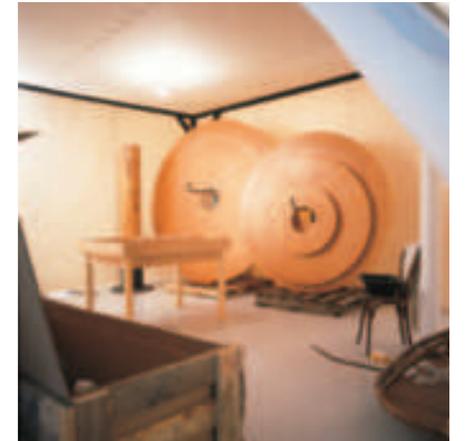


Ombre blanche, 2009. *Caverne 2009*, galerie kamel mennour, Paris.

titre que toutes celles qui sortiront de *The House of Oracles* entre 1989 et 1992, c'est-à-dire de l'atelier utilisé par Huang Yong Ping lors de ses premières années sur le sol français.

Nous ferions bien de garder à l'esprit – à tout le moins d'imaginer – que ces sculpteurs, naturalistes et fabricants de Xiamen et des alentours, de cette province de Fujian où l'artiste vit le jour, avec lesquels Huang Yong Ping a travaillé ou s'est entendu pour ses commandes variées, sont bien les mêmes, sinon les descendants de ceux qui produisaient statues et statuettes bouddhistes, taoïstes ou de saints locaux, qui occupent le centre de l'exposition au mac^{LYON}. De tels objets, sans autre attribution que le lieu de leur collecte et une datation approximative, ne sont pas censés incarner la vision individuelle d'un artiste, mais bien une culture dans son ensemble. Lorsqu'il apprit l'existence de cette importante collection, réunie à la fin du dix-neuvième siècle par Johannes Jacobus Maria de Groot et conservée au musée des Confluences, Huang Yong Ping négocia un prêt de l'établissement, fit sortir les œuvres des réserves et, n'ayons pas peur des mots, se les approprias en tant qu'artiste. Le langage formel de la conservation – emballage – devint ainsi celui de l'exposition – déballage –, et Huang Yong Ping parvint de la sorte à faire voler en éclats la pratique muséologique consistant à bien séparer les deux opérations. Ce parti pris d'emballage/déballage nous rappelle bien sûr le « cabinet de curiosités ». Nous avons sous les yeux le refus postmoderne d'une muséologie moderne, un retour au prémoderne en quelque sorte.

Huang Yong Ping opère en l'occurrence comme un historien et/ou un anthropologue. Même si sa démarche n'est pas d'une absolue nouveauté – beaucoup de créateurs contemporains procèdent de la même façon –, ce qu'il réussit en orchestrant l'exposition conjointe d'objets d'art préexistants et d'une pensée se mouvant à son aise dans des formes nouvelles, c'est avant tout à refléter fidèlement sa propre trajectoire d'artiste – matérielle, culturelle, voire familiale, et enfin artistique. Dire que Huang Yong Ping a l'esprit large est une facilité de langage. Sa vision embrasse l'histoire au niveau des siècles, des millénaires même, et sa lecture n'est pas culturelle, mais civilisationnelle. Son identité, par contre, nous ne la connaissons que superficiellement. C'est un



The House of Oracles, 1989-1992. Galerie Froment & Putman, Paris.

citoyen français d'origine chinoise, nous l'avons déjà dit, et nous ne savons pas grand-chose de plus. Paradoxalement, au vu de son travail, il semble se faire le porte-parole de la civilisation chinoise dans son ensemble, tout en critiquant avec perspicacité la civilisation occidentale en général, c'est-à-dire deux catégories ô combien délicates à définir proprement. Il fait intervenir au cœur de sa pratique l'observation fine des lieux dans lesquels il vit ou voyage, des institutions qu'il y visite, des objets qu'elles contiennent et qui les définissent en retour, du système de savoir qu'elles représentent et dont elles ont la charge. C'est grâce à cette réactivité qu'il se porta très vite au secours de la collection d'animaux naturalisés gravement endommagée par l'incendie de la célèbre maison Deyrolle, à Paris, toute chargée d'histoire, pour en faire la matière de l'époustouflant *Arche 2009* (2009) qu'il installa dans la chapelle des Petits-Augustins de l'École nationale supérieure des beaux-arts. Ce qu'il mit en scène à cette occasion ne fut pas simplement une réactualisation de ce dont Deyrolle était l'emblème – la mainmise de l'homme sur la nature par le biais d'une connaissance scientifique classificatoire –, mais aussi et surtout une déstabilisation de l'anthropocentrisme à l'œuvre dans l'éducation artistique tendance « humaniste », telle qu'elle est donnée à voir dans les répliques proposées aux étudiants en temps normal dans la chapelle.

Peut-être a-t-il reconnu à Lyon, dans la collection d'objets religieux populaires de sa région natale rassemblée au musée des Confluences, la signature de la même autorité savante. Outre sa fascination pour les œuvres elles-mêmes, il n'a sans doute pu s'empêcher de ressentir une profonde affinité avec elles. En les convoquant au beau milieu de sa propre exposition, en reléguant ses propres œuvres à la périphérie ou en les entourant de ces objets créés par des artistes anonymes – ses ancêtres –, il a sculpté un véritable diorama de liaisons flagrantes et de rencontres de hasard. En un certain sens, ses œuvres propres acquièrent dans ce contexte un sens différent de celui qu'elles dévoilent habituellement – signifiants du métaphénomène de l'appariement, de l'altération par croisement des différentes civilisations. Elles deviennent ici la manifestation sans équivoque du fait qu'un artiste échange avec les autres créateurs, que son recours à leurs matériaux et à leurs créations lui permet de convoquer et de



Arche 2009, 2009. Chapelle des Petits-Augustins, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.

matérialiser sa vision particulière de concert avec eux, qui vivent dans des temporalités certes différentes, mais néanmoins dans le même monde et à la même époque. En d'autres termes, Huang Yong Ping est un sculpteur de la contingence, qui élabore pour nous de nouvelles structures de connaissance et de circulation des objets.

-

HUANG YONG PING AND THE QUESTION OF SCULPTURE



DORYUN CHONG

¹ Doryun Chong, "Huang Yong Ping: A Lexicon," in Philippe Vergne and Doryun Chong (eds.), *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, exhibition catalogue, Minneapolis: Walker Art Center, 2005, p.103-104.



One Man, Nine Animals, 1999. 48th Venice Biennale, French Pavilion.

² For the complicated saga of the projects, with repeated unauthorized removals of works, see "Bat Project: A Chronology," in *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, *ibid.*

Huang Yong Ping's work often protrudes, penetrates, superimposes, and occupies. Recall his controversial project for the French Pavilion at the 1999 Venice Biennale. Titled *One Man, Nine Animals*, the work consisted of a fearsome herd of enormous cast sculptures in the shape of monstrous imaginary animals inspired by the enigmatic ancient Chinese classic, *Shan Hai Jing* (Guideways through Mountains and Seas).¹ The sculptures were mounted atop roughly hewn wood pillars that pierced the roof of the pavilion's central rotunda space and appeared to descend toward the visitors heading into the pavilion. Near where the viewers stood, frozen by this awesome view, was "One Man," a two-wheeled cart carrying a little human figure pointing its finger at the harbingers of an unknown future or an impending apocalypse. Another work by Huang, *Tête d'Or* (2004) dwells not inside but on top of another edifice – none other than the Musée d'art contemporain de Lyon (mac^{LYON}), the venue of his current solo presentation. An elegant gilded pavilion that is a reproduction of a Song Dynasty-era structure, the work addresses the legend of a Jewish settler who is said to have buried a gold sculptural head of Christ in the vicinity.

Even when his work does not undermine a given architectural setting deliberately – and of course, legally – it can still take up significant real estate, overwhelming viewers' perceptions and sense of space as much as sharpening their awareness of history and civilization. *Bank of Sand, Sand of Bank* (2000-2005) is a scaled-down but still colossal sand-and-concrete replica of the original Hong Kong-Shanghai Banking Corporation building, and also the Municipal Government Building between 1955 and 1990, which still stands in the Bund on Shanghai's waterfront. Similarly, in the multipart *Bat Project*, from 2001 to 2005, he produced a full-scale copy of the American Lockheed EP3 spy plane that collided with a Chinese fighter jet in early 2001, placing sections one after another in different locations such as Shenzhen, Guangzhou, and Beijing, as well as Minneapolis.² More recently, the artist has made fired-brick models of the Coliseum and Pentagon that doubled as planters (both 2007) and even created a room-size miniature rock cave and then

³ The first two works were realized at Gladstone Gallery, New York, and the latter two at galerie kamel mennour, Paris.



Caverne 2009, 2009. Galerie kamel mennour, Paris.



Bugarach, 2012. Galerie kamel mennour, Paris.

a mountain (*Caverne 2009*, 2009 and *Bugarach*, 2012).³ Architectures, massive vehicles of transportation, and even natural landscapes have been conjured up on sliding scales, each time with an astounding result.

We know that Huang is a Chinese-born artist who has made France his home for almost 25 years. He is now a French citizen and has been renowned in his adopted country to such an extent that he was selected at the turn of the century, nearly fifteen years ago, to represent France in one of the most important exhibitions of contemporary art. He has been widely acclaimed and admired for his far-reaching thought and profoundly unsettling forms, which address intercultural collisions and *mélange* that signify, one may claim, the very *zeitgeist* of our contemporaneity. More often, however, it is his thought rather than his forms, where the discourse around his work settles. The fact that he is a sculptor – a skillful, distinctive, and ingenious one at that – is surprisingly seldom explored. More crucially, the fact that his thought is embodied in and resolved through his sculpture-making is overlooked.

Let us start considering this thesis, then, in greater detail by looking at his exhibition *Amoy/Xiamen* at mac^{LYON}, the occasion for this essay. The exhibition opens with a floor-to-ceiling wallpaper reproduction of a black-and-white photo that shows flames and black smoke shooting up to the sky from a bonfire of stretched canvases in what seems to be an industrial site but in fact is the Palace of Culture of Xiamen in Fujian, the artist's home province in Southeastern China. *Transformation/destruction/incendie des œuvres de Xiamen Dada* (1986) documents, as the title describes, one of the radical events staged by the artist collective of which Huang was a member. Nearby is *La Pêche* (2006), an almost cartoonish leviathan with the head of a wolf about to bite on an elaborate lure – a sacrilegious rosary of seven “fat Buddhas” with a crucifix at the end – and thus to be caught by another Buddha holding the fishing rod. Biblical references and visual representations here collapse into Buddhist ones. Flanked by these two works, the viewer sees between

them in the distance another sculpture, *(543-622)* (2002), which consists of a partially open architectural model of the Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière in Paris containing a Tibetan prayer wheel and sitting on an Oriental carpet. Again, systems of Christian, Buddhist, and Islamic visual signs and material objects find a point of convergence here.

Advancing clockwise, we come upon *Reptiles* (1989-2013), the first work Huang created in France, when he participated in the groundbreaking 1989 exhibition *Les Magiciens de la Terre*. Faithfully recreated for the present exhibition, the work features three washing machines, in which tons of newspaper have congealed into mush and then been molded into a pair of masses on the floor that resemble the shape of a Greek lyre but in fact are based on a local grave in the artist's home region. The remaining mulch is piled nearby in a formless mound, with more thrown on the wall. The viewer then turns the corner to encounter *Intestins de Bouddha* (2006). Here we see a fat Buddha again but this time life-size and tethered to a quintet of vultures that are pulling out innards from his slit belly. From this position, looking to the right, the viewer also has a better sense of the organization of the gallery space. A long central passageway formed by two chambers and the backside of the wall framing *Reptiles* runs diagonally across the gallery. The chambers – the larger one with glass walls on both sides but inaccessible, and the smaller one with an entrance/exit – contain Buddhist, Taoist, and other folk Chinese statues on loan from a local museum collection.



Cinquante bras de Bouddha, 1997-2013. Detail, *Amoy/Xiamen*, mac^{LYON}.

⁴ *Tête d'Or* was presented on the occasion of the exhibition *The Monk and the Demon*, then for the 10th edition of the Biennale de Lyon in 2009, entitled *The Spectacle of the Everyday*.

Directly behind the gutted Buddha stands a gargantuan bottle rack, *Cinquante bras de Bouddha* (1997-2013), arrayed with protruding human arms that hold various objects. Because it could hardly be accommodated by the generous height of the gallery, several holes were strategically cut into the ceiling to fit the topmost arms, this penetration of the ceiling seeming to suggest that the arms are reaching for his gold pavilion on the museum's roof.⁴ This monumental sculpture is accompanied by some of the old statues on loan, but they are still wrapped in plastic sheets and



Marché de Punya, 2007. Detail, Amoy/Xiamen, macLYON.

sit on wooden pallets. Also in the vicinity is *Bois de Guanyin* (2006), a seemingly half-finished sculpture with tools of its making and a bench for the absent maker. Then finally, the viewer arrives at *Marché de Punya* (2007), an ensemble consisting of a life-size sculpture of an elephant lying sideways exposing its belly, a stuffed dog holding a talisman-like object in its mouth, and a recreation of a street vendor selling incense, candles, Chinese god statues, and printed prayers.

This brief walkthrough of the exhibition offers only a basic visual description and a quick iconographic analysis. Huang's "figurative" vocabularies laden with references to a diverse range of visual cultures and religious symbolisms certainly warrant a far more nuanced iconographic reading, and many writers, including myself, have tried to provide one. As a contemporary sculptor working in more or less explicitly figurative idioms, Huang is in the company of – to cite two prominent examples who are also almost his exact contemporaries – Jeff Koons and Maurizio Cattelan. Huang shares with the former a consistent obsession with manipulating scale, while the latter presents an especially interesting comparison in terms of the religiosity that perversely permeates both artists' bodies of work: Catholicism for the Italian artist, and for Huang, a concoction of Daoism, Buddhism, and folk beliefs that constitutes the Chinese religious landscape. The comparison with Cattelan is also informative as both artists are notable in contemporary art for the extensive bestiaries in their works. Between them, almost a whole animal kingdom has been invoked.

But the more important questions I want to raise here are these. Why has Huang chosen sculpture, the representation of things into other things, rather than into images or material, alchemical transubstantiation? In what ways has sculpture as his medium of choice played an integral and critical role in the shaping of his intellectual universe, rather than merely serving to illustrate it? And why sculpture rather than painting? We cannot easily attribute this decision to his cultural origins, as the traditional privileging of painting over sculpture



Mona-Vinci, 1986-1987. Painting and lightbox.



Rubens's Lion Bites Rubens's Horse, 1987. Painting.

was arguably even more pronounced in China than it was in the "West," where since the Renaissance painting has been deemed more intellectual and dignified, while sculpture has been seen as unable to sufficiently shake off the burdens of literalism, functionality, and form itself. The Chinese literati were expected to be painters, as well as philosophers, aesthetes, and collectors, but not sculptors. The reason why Huang seems to have engaged sculpture is precisely because of the fact that the medium has never succeeded in its modernist project. Despite the Minimalist revolution and all the discussions around "sculpture in the expanded field," one could very well argue that sculpture, by definition, never lost its material weight, the physical aura that largely derives from it, and thus its religious, monumentalizing potential. Furthermore, sculpture possesses possibilities of scale that painting can never have. These are possible beginnings of understanding Huang Yong Ping *qua* sculptor. Huang's work does not propose means of engaging spaces and environments in extension of or departure from the notion of the modernist autonomous object, which had in turn been an effort to dismantle the ideal of classicizing monumentalization. Huang's work does all of these things, and at the same time, collapses them all together.

To be precise, however, Huang *was* a painter, or at least employed painting as an integral part of his early conceptual practice. For instance, he painted with principles of chance he imposed upon himself, by means of roulette wheels inscribed with *I-Ching* (Book of Changes) hexagrams (*Four Paintings Created According to Random Instructions and Wheel*, 1985); or based on pages from art history books, on which reproductions of art works were visible on both sides of the sheets (*Mona-Vinci*, 1986-1987 and *Rubens's Lion Bites Rubens's Horse*, 1987). At the same time that he was making such paintings, he also burned others, as shown in the documentary photograph that testifies to that event. Although this would immediately fix, even reduce, the meaning of the work to a larger historical force, it would be difficult to deny a connection between this artistic gesture and the grand iconoclasm of the Cultural Revolution that had just ended about a decade prior.

If Huang was attempting to will the unprecedented historical violence into an act of rebirth by burning his paintings, he also did this in an ironic way, sculpturally. If you have already burned your art works, it would not be so interesting to burn books also. Why not wash them then? Enter one of the most iconic works from Huang's entire oeuvre, *The History of Chinese Painting and the History of Modern Western Art Washed in the Washing Machine for Two Minutes* (1987-1993). Papier-mâché, one of the most elemental, even childish, modes of sculpture-making, thereby became the method for making his debut work in the Western art world, *Reptiles*. If the 1987 work intentionally stayed at the level of creating the material by simply mixing paper and water, in the 1989 installation, Huang took the material and molded it, using, in other words, molding, the most basic means of sculpture-making.



The Wise Man Learns from the Spider How to Spin its Web, 1994. *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, Walker Art Center, Minneapolis.

It is well-known by now that Huang studied the work of Marcel Duchamp from early on. His acknowledgment of the importance of the few, and perhaps only, source available to him in China in the 1980s, the Chinese translation of Pierre Cabanne's *Dialogues with Marcel Duchamp* (1967), developed into the sculptural homage, *The Wise Man Learns from the Spider How to Spin its Web* (1994). Soon after, he took one of the most important readymades by Duchamp, *Bottle Rack* (1914), blowing it up to a gargantuan scale and turning the prongs into supports for the multiple arms of Guanyin – an originally Hindu deity that evolved in China into many-armed incarnations – holding various attributes, also found objects. The large scale on which he had already begun to work, starting with *Reptiles*, found an apposite context in the sculpture festival in Münster in 1997. Monumentalization here did double duty by commemorating the revolutionary idea in the avant-garde as well as updating the mode of religious statuary. Remade on a slightly reduced scale but still towering over viewers, the new version of the monument *Cinquante bras de Bouddha* marries the once radical sculptural notion of the readymade with the most fundamental sculpting method of molding, used to make its clay arms.



Bat Project IV, 2005. Detail, *House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective*, Walker Art Center, Minneapolis.



Ombre blanche, 2009. *Caverne 2009*, galerie kamel mennour, Paris.

Beginning in the early 2000s, Huang increasingly began to incorporate naturalistic representations of animals. *11 June 2002 – The Nightmare of George V* (2002) is a fantastic sculptural composition of a tiger and an elephant, which were made with concrete cores covered with animal furs and skins – dog and cat hairs and cowhide, to be precise. Huang's desire for verisimilitude is rarely at odds with his resourceful sculptural tricks that are never insensitive to the current regulations of the market and the enforced protection of certain endangered animals. Soon, he increasingly took advantage of another form of the readymade: taxidermy animals that he scavenged in the street markets of his hometown, such as the stuffed bats he used in large numbers in *Bat Project IV* (2005). (It is also worth noting that the Lockheed EP3 airplane cockpit that became the bat cave for these hundreds of bats was itself a readymade, sourced from an airplane graveyard in California's Mojave Desert.) In Huang's growing bestiary, animal sculptures could range from wholly naturalistic to mythical hybrids, as seen for instance in *La Pêche*. The elephant in particular continues to appear, laying on its side in repose (or perhaps dead) in *Marché de Punya*, and in *Ombre blanche* (2009) sloughing off its skin like a snake, at once humorous and grotesque. Following the flock of bats came the vultures as we saw in *Intestins de Bouddha*.

Methods of taxidermy developed most significantly in the 18th century and were perfected and popularized in the 19th century during the Victorian era. Involving various technical steps including skinning and tanning, preserving and embalming, and molding, taxidermy clearly requires a high-level of training. But it is customarily seen as a "technical" rather than "artistic" practice, and its practitioners mostly remain anonymous. They are certainly nameless in Huang's sculptures, and their objects are "found" or "fabricated." Also anonymous are the carvers of Buddhist statues featured in the artist's work. Many of these were obviously ordered for overall compositions, such as the rosary of fat Buddhas in *La Pêche*. An example of a truly "found object" is *Bois de Guanyin*, deliberately left

half-finished and presented more or less as is. It seems to be another Buddhist deity, possibly Guanyin again, emerging from a rough block of tree trunk and taking shape to lean on the branch shooting off from the main trunk like an armrest, a position in which Guanyin is occasionally depicted. In its evocative incompleteness, the sculpture is reminiscent of Michelangelo's unfinished slave sculptures emerging from blocks of stone. While its artisan still remains nameless and absent, he has been made into an artist given the same kind of dignity through the work's mirroring of one of the most critical works in Huang's oeuvre, *The House of Oracles* (1989-1992), the studio the artist built for himself in his early years in France.



The House of Oracles, 1989-1992. Galerie Froment & Putman, Paris.

We would do well to remember, or at least imagine, that these carvers, taxidermists, and fabricators from the artist's hometown Xiamen and the surrounding area of Fujian province, with whom Huang did business or from whom he commissioned certain works, are descendants of the makers of the Buddhist, Taoist, and popular folk religious statues and statuettes that occupy the middle of this exhibition. These objects with no attribution other than the locations of their discovery and approximate dates are not expected to arise from individual artistic visions but rather to represent a whole culture. After learning about the extensive collection originating in his home region, which was created by Johannes Jacobus Maria de Groot in the late 19th century and preserved at the musée des Confluences, Huang negotiated a temporary loan of the collection, taking it out of storage and, more precisely, transposing it into the exhibition of his art. The formal language of storage thereby became a display of art, trumping the modern museological practice of separating the art of display from the act of storage. This gesture of storage-as-display recalls, of course, the early modern practice of the "cabinet of curiosities." What we have here is a postmodern rejection of modern museology by returning it to a pre-modern era.

Huang operates in this instance as a historian and/or anthropologist. While this is not a new idea, as many contemporary artists work in this way, what he



Arche 2009, 2009. Chapelle des Petits-Augustins, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.

accomplishes in this orchestration of existing art works and the exposure of new knowledge and objects is a rare presentation of the artist's own trajectory – material, cultural, and even familial, as well as artistic. To say that Huang has an expansive mind is obvious. He thinks about history in terms of centuries and millennia, and he contemplates not so much culturally as civilizationally. The artist's own identity, however, is known only superficially. Again, he is a Chinese-born French citizen, and not much more than that is known. Paradoxically, this fact and his work itself have made him a spokesperson of the whole of Chinese civilization as well as a thoughtful critic of the totality of Western civilization, both impossible misnomers. At the crux of his practice is his keen observation of the locations he lives in or travels to, the institutions therein, the objects contained in and constituting those institutions, and the knowledge systems represented and preserved by them. This is how he quickly acted to salvage the damaged taxidermy animals from the devastating fire that engulfed the historical, storied shop Deyrolle in Paris to create the breathtaking *Arche 2009* (2009) and installed it in the Chapelle des Petits-Augustins at the École nationale supérieure des beaux-arts. What he orchestrated was not only a refashioning of what the institution of Deyrolle embodied – the human control of the natural world into a structured system of scientific knowledge – but also a destabilization of the anthropocentrism of art education in the wholly "humanistic" vein as one can plainly see in the Chapelle.

Perhaps he recognized that it is the same knowledge-making authority that created the collection of popular religious objects from his home region. Besides the fascination he felt, he also must have sensed clear affinities with them. By mobilizing these objects in the midst of his own exhibition, relegating his own art works to the periphery or surrounding them with objects by the nameless makers – his ancestors – he sculpted a whole diorama of specific linkages and chance encounters. In a sense, the individual works of his become less than what they are often made out to be – signifiers for the meta-phenomenon of commingling,

corruption, and miscegenation of multiple civilizations. Instead, they become specific manifestations of how an artist converses with other makers and procures materials and objects from them to conjure and materialize particular visions in concert with those other makers working in different temporalities but nonetheless living in the same world at the same time. Huang Yong Ping, in other words, is a sculptor of contingencies that build our structure of knowledge and circulation of objects.

-

LE MIRACLE DE LA FICTION



DONATIEN GRAU

Les grandes questions avec lesquelles se débattent aussi bien l'art que la philosophie sont celles des modes de connaissance. Qu'est-ce que connaître? Comment une singularité peut-elle prétendre à un savoir universel? Et, quand cette singularité éprouve une sensation de connaissance, celle-ci est-elle de son fait propre ou tient-elle au monde qui se rendrait alors perceptible à l'individu? Enfin, pour poser la question en d'autres termes : si l'on accepte l'hypothèse que le savoir du singulier existe, en ce cas, quand l'individu détenteur d'un savoir singulier cherche à le transmettre, par le langage des mots ou des images, ne manque-t-il pas de perdre, au moment même de la transmission, la substance de ce qu'il cherche à offrir au monde?

Ce problème est au cœur du débat qui, en sinologie, a opposé François Jullien à Jean-François Billeter. Ce dernier a pris violemment parti contre le philosophe, arguant que François Jullien n'était pas véritablement un sinologue, mais que, bien plutôt, il créait l'objet dont il parlait. Alors même que François Jullien soutient exposer l'Occident au regard de la Chine – en opposant un paradigme chinois à un paradigme occidental, ce dernier s'en trouverait révélé – Jean-François Billeter met en cause ce qu'il considère comme la faille fondamentale de l'œuvre de son rival : selon lui, celle-ci reposerait sur un double travail, non de révélation mais de constitution. François Jullien ne révèle pas l'Occident en tant que bloc – au sens où il y aurait un dénominateur commun « occidental » – en le mettant au regard de « la Chine », posée comme absolu, de même qu'il ne manifesterait pas « la Chine » essentielle, en la confrontant à un « Occident » posé lui aussi comme absolu. Au fond, selon Jean-François Billeter, la faille méthodologique du travail de François Jullien tient au fait que les deux constitutions sont simultanées et, en fait, interdépendantes. La Chine de François Jullien dépend de l'Occident de François Jullien, et l'Occident de François Jullien de la Chine de François Jullien. La clef de cette querelle ne tient pas dans les débats sinologiques mêmes – qui ne pourraient toucher au fond qu'un public très restreint d'universitaires. En fait, elle réside dans une définition de l'activité de François Jullien : s'il est un universitaire sinologue, un chercheur dont le but essentiel est de produire un

discours d'ordre analytique – c'est-à-dire prenant la forme du constat – sur la Chine, la Grèce ou l'Occident, la critique de Jean-François Billeter pourrait, sous certaines conditions, se voir dotée d'une efficacité. En revanche, si son entreprise est de produire un discours sur le monde, autonome, placé dans l'horizon de la philosophie – au sens où celle-ci cherche à « dire le monde », selon le titre du très bel essai de Francis Wolff –, alors la double constitution de François Jullien, sa double fiction fondatrice, celle de l'Occident et celle de la Chine, est essentielle au processus.

Ce long préambule n'en est pas un. En effet, Huang Yong Ping a clairement pris le parti de François Jullien. Il est fascinant de remarquer l'admiration profonde vouée au penseur par l'artiste, qui a su trouver en lui un semblable, un frère. Car à l'esprit de l'artiste chinois sont présentes les mêmes questions qu'à celui du philosophe français. Il en offre un traitement par les images, par la suggestion, bien plutôt que par l'exposition – et l'hétérogénéité des modes de dire en rend la proximité d'autant plus frappante. Il y aurait une erreur à ne pas commettre, aussi bien sur l'œuvre de François Jullien que sur celle de Huang Yong Ping : croire qu'il s'agit d'une traduction, par les images, de la pensée chinoise dans le domaine occidental – d'attribuer à l'artiste une mission de passeur, comme si son œuvre consistait à se faire le propagandiste, voire le vulgarisateur, d'un monde étranger à celui dans lequel il vit actuellement. Cette erreur capitale ne rendrait pas justice à la tension profonde qui structure son œuvre : elle constitue – au sens fort du terme, « elle met debout avec » – un monde à part, qui n'est ni chinois ni occidental. En bon corsaire, il s'empare des deux côtés de ce qui trouve sa place dans son propre univers. Il crée un monde fictionnel qui lui est propre : le titre de l'exposition de Lyon, à cet égard, est particulièrement significatif des risques que fait courir la confrontation à son œuvre. *Amoy/Xiamen* pourrait faire croire qu'il met côte à côte deux noms de la même ville, la sienne – son nom occidental, et son nom chinois. On serait alors face à un cas typique de jeu de passage entre les deux mondes. Or ce n'est pas le cas : les deux noms sont mis ensemble et reliés par une barre oblique. Ils deviennent alors une autre entité qui, n'est ni « Amoy »,

dans la mémoire occidentale, ni « Xiamen », dans celle de la Chine, mais qui se situe ailleurs. L'ambiguïté – chère à Dada et à la formation originelle de Huang Yong Ping – est alors totale : d'un côté, il fait de la ville un espace de rencontre entre l'Occident établi comme totalité du fait du nom « Amoy » et la Chine elle-même conçue de façon unifiée au travers de l'appellation « Xiamen » ; de l'autre, il produit par les mots un monstre hybride et personnel qui n'est ni Amoy, ni Xiamen, mais bien *Amoy/Xiamen*, le royaume irréel de l'artiste, rendu accessible au public le temps d'une exposition. Le mouvement est donc en permanence double, chez Huang Yong Ping : au même moment il fonde iconographiquement une réalité de l'Occident comme de la Chine et il la remet en cause en intégrant les signes communs dans un langage singulier et spécifique.

Toutes les œuvres exposées au Musée d'art contemporain de Lyon se réfèrent à des sources identifiables et mises en relation : *Intestins de Bouddha* se situe au point de rencontre entre le mot attribué à Bouddha – « Un homme sain est un homme qui a des intestins qui fonctionnent bien » – et le châtimement imposé à Prométhée, l'homme qui apporta le feu aux hommes. Bouddha est bien présent et l'ouverture de son ventre crevé et offert aux vautours associe en revanche sa figure au mythe grec. En se référant à ces deux sources, Huang Yong Ping les constitue comme fondements, et de la Chine bouddhiste et de l'Occident hellénique. De même, *Cinquante bras de Bouddha* témoigne de cette volonté permanente d'afficher une dualité biculturelle : d'un côté donc, le porte-bouteilles duchampien, de l'autre les bras de la déesse du bouddhisme. Sachant que, en ce cas précis, l'ambivalence fonctionne aussi au deuxième degré : l'héritage duchampien se situe évidemment au cœur de la transmission de « l'Occident » à « la Chine » et ce, jusque dans l'histoire personnelle de Huang Yong Ping et de Xiamen Dada – c'est donc ce qui, de l'Occident, est apparu en Chine. De même, Guanyin a souvent été rapprochée de la Vierge Marie ; c'est aussi ce qui, de la Chine, est voisin de l'Occident chrétien : les deux civilisations sont constituées par leurs différences et la fusion, paradoxalement, en fait ressortir les composantes originelles. L'autre œuvre vouée à la déesse du panthéon bouddhique, *Bois de Guanyin*, joue à la fois



Intestins de Bouddha, 2006. Aquarelle et crayon.

sur la production d'une statue de la déesse – dans un contexte que l'on pourrait supposer chinois – et sur la sacralisation occidentale de l'atelier de l'artiste en tant que lieu de création mystique, auquel répond directement une œuvre d'un an plus tardive, le *Marché de Punya* qui, reprenant l'idéal du lieu, déplace l'attention du cœur de la création à celui de la vie des rues. Il corréle alors la conception de l'artiste comme homme d'idées qui trouve l'inspiration dans la rue, avec la récréation fictionnelle d'un espace où se déroule l'opération alchimique de l'art. Il est donc évident que, dans toutes ces œuvres prises comme exemples, Huang Yong Ping joue sur des lieux communs de chaque civilisation constituée comme telle. Il y a, dans son approche, les traces d'une rhétorique aiguisée : c'est par les lieux communs (*topoi*) que l'on atteint au savoir. Ils ouvrent la voie à la connaissance, en ceci même qu'ils touchent à la généralité. De la vie quotidienne, comme le marché, à une déité majeure du panthéon bouddhique en passant par Bouddha lui-même, à chaque fois la référence est clairement identifiable. Les lieux communs sont aussi ce avec quoi on construit l'Histoire – ainsi que le soulignait Cicéron, auteur de la phrase fameuse la décrivant comme « *opus maxime oratorium* », une « œuvre très rhétorique » (voire « l'œuvre la plus rhétorique », selon la traduction). En même temps que l'on constitue des identités par les lieux communs, on est à même, par l'ouverture à l'universalité que favorise le *topos*, d'en produire une généalogie. Toutefois, l'ouverture aux généralités parallèles ne bloque pas la voie de l'extrême singularité : au contraire, les deux situations, l'individualité de l'artiste et la communauté des idées, sont un lieu de relation et d'interaction.

L'exposition abrite alors un magnifique jeu d'échos : car l'histoire, que racontent, en elles-mêmes, les œuvres de Huang Yong Ping, se trouve confortée par les circonstances de leur présentation. Cette histoire, à la confluence des grandes narrations historiques, aussi bien d'Orient que d'Occident, c'est également celle de la réception en France d'une civilisation chinoise qui y a été largement constitué en tant que civilisation et culture unifiées. Il existe une « Chine de la France ». En effet, au centre de la présentation des œuvres de l'artiste se trouvent



Vue d'un marché à Xiamen.

des statuettes provenant de l'Asie, encore emballées, comme elles l'étaient dans les réserves du musée des Confluences : au centre même des histoires que suggèrent les œuvres de l'artiste, ou auxquelles elles font référence en tant qu'elles sont elles-mêmes des études de réception décalées, se situe la source matérielle de son art. Or, cette matérialité est elle-même d'ordre artistique et iconographique – les statuettes sont des images imprégnant un matériau –, elle est d'ordre religieux et produit la représentation d'une civilisation. En ce sens, il s'agit bien d'une triple fiction et il est fascinant que, dans une exposition qui au fond rend visible le mécanisme de fictionnalisation du réel par la création propre de Huang Yong Ping, cette triple fiction soit dévoilée comme telle et au fond mise à nu. Il est incontestable que le contexte d'existence de ces statues dramatisait leur fictionnalité : la pertinence de leur contexte originel, religieux et culturel, reposait sur le fait qu'elles étaient évidemment chargées d'une aura sacrée. Ensuite, en tant qu'œuvres d'art présentées dans un musée, elles étaient de surcroît revêtues d'une dignité artistique et, pour ainsi dire sémiologique, en tant qu'elles signifiaient la Chine – d'une façon elle-même fictive puisqu'il ne s'agissait pas de la Chine comme ensemble de civilisations mais bien d'une région et d'une culture locale. Leur exposition, encore emballées comme dans les réserves, à peine sorties de leur oubli, les démystifie : des objets ainsi remis au magasin des accessoires ne sauraient être les instruments d'un culte. Des œuvres poussiéreuses ne sauraient être le résultat de l'alchimie artistique et encore moins incarner la grandeur d'une civilisation telle qu'elle a jadis été possible. En les présentant ainsi, avec des oripeaux qui défigurent leur élégance première, la fiction se trouve défaite, abandonnée.

Au même moment, et là est la tension, Huang Yong Ping produit une exposition narrative ou du moins proche d'une narration – puisqu'elle articule et réactive des œuvres qui traversent sa propre histoire et son parcours d'artiste. Pour un artiste héritier de Dada, et au fond du mot d'ordre mallarméen selon lequel « suggérer, voilà le rêve », ce fil qui conduit à mettre ensemble ses propres œuvres et des objets jadis revêtus de mystiques fictionnelles successives, tout en laissant

clairement voir que ceux-ci appartiennent désormais au magasin des accessoires – autrement dit, aux réserves d’un musée – consiste à la fois à mettre en évidence la vitalité de sa propre création – ses œuvres sont elles-mêmes pleinement réactivées, comme *Transformation/destruction/incendie des œuvres de Xiamen Dada*, voire refaites, comme *Cinquante bras de Bouddha*, et non laissées dans des emballages –, tout en assumant la vanité de cet effort – puisqu’après tout, plus tard, ses œuvres finiront peut-être elles aussi dans des emballages. Il y a dans cette sensation de la fiction non pas une tristesse destructrice, mais une forme de magnifique liberté qui, une fois acceptée la licence terrible donnée par le hasard, est offerte à l’artiste.

Car l’un des paradoxes de cette exposition consiste en la mise au centre géographique d’un ensemble de statuettes qui ne sont pas l’œuvre de Huang Yong Ping – mais, par leur disposition, ne deviennent-elles pas un ready-made elles-mêmes? Alors que toute l’exposition peut paraître centrée autour de lui, avec la réunion d’œuvres iconiques rassemblant près de trente années de création et une sélection de statuettes qui proviennent de sa province, dans un musée français où il a été invité, les statuettes suivent un chemin semblable à celui que l’artiste lui-même a emprunté, un siècle après elles. Il y a là un paradoxe, ou tout du moins une tension, entre sa spécificité et les communautés. Bien sûr, il serait possible de lire l’exposition comme un dévoilement de toutes les fictions – au sens où l’emballage qui recouvre les statues est en soi un dénudement – religieuses, ethnographiques, voire même personnelles, puisque la singularité de l’artiste est immédiatement placée dans le contexte de ses origines et de ses identités duelles, chinoise/régionale, occidentale/française. Une telle lecture ne serait pas totalement dénuée de sens – il y a bien, chez Huang Yong Ping, cette volonté d’exposer le processus de fictionnalisation. Mais c’est pour mieux le dédoubler, le conforter, l’assurer, l’enrichir de significations et de possibilités multiples. Certes, il « rend visible » les sources complexes de la réalité, mais surtout il rend possible la coexistence des univers de fiction. Dans le monde de Huang Yong Ping, il n’y a pas d’impossibilité, et il n’y a pas d’irréductible affrontement. Comme toutes les

grandes œuvres, les siennes assument que tout est envisageable et elles intègrent la nécessité d’accepter que des propos contradictoires soient tenus à leur sujet. Elles ne sont jamais univoques, jamais unidimensionnelles et assument avec radicalité la pluralité qui les nourrit.

En réalité, le monde de Huang Yong Ping est un creuset où se rencontrent le plus local et le plus universel. C’est un monde où l’atomisme n’existe pas, où il existe toujours des composantes de la matière plus petites et plus grandes. Un monde où le principe de non-contradiction n’opère pas et où l’idée de contradiction elle-même n’a pas de sens. On pourra y trouver les sources du dadaïsme, ou celles du zen – les mêmes, selon lui. On pourra aussi, et peut-être surtout, y reconnaître la signature ineffaçable d’un maître qui, quand il parle de lui, parle évidemment de nous. Un artiste qui écrit, loin des affres du narcissisme littéraire, une Histoire autant sienne que nôtre; qui réussit le pari intenable de faire composer, et même s’accorder, les songes intimes de la personnalité, la mémoire infrangible des civilisations et les émotions profondes de l’humanité. C’est bien cela, le miracle de la fiction.

-

THE MIRACLE OF FICTION



DONATIEN GRAU

Both art and philosophy must deal with a crucial issue, which relates to modes of knowledge. What does “knowing” mean? How can a singular entity lay claim to universal knowledge? And, when this singularity does experience a sensation of knowledge, does it come from its own action or from the world making itself perceptible to the individual? Or, to frame the question differently, if we accept the hypothesis that knowledge is possible at the singular level, then when individual holders of singular knowledge seek to transmit it in the language of words or images, how do they avoid the risk of losing the substance they are trying to bring to the world at the very moment of transmission?

This problem lies at the heart of the debate between Sinologists François Jullien and Jean-François Billeter. The latter violently attacked the former, a philosopher, arguing that he was not a real Sinologist but was instead creating the object he was talking about. Jullien, in contrast, maintains that he is revealing the West in the light cast on it by China, by opposing a Chinese paradigm and a Western paradigm, while Billeter points to what he considers the fundamental flaw of his rival’s work. According to Billeter, Jullien’s work is based not on revelation, but on a twofold process of constitution: Jullien does not reveal the West as a bloc, in the sense of some “Western” common denominator, by viewing it through the prism of “China,” posited here as an absolute, and, conversely, nor does he manifest some “essential China” by confronting it with a “West,” also posited as an absolute. At bottom, for Billeter, the methodological flaw in Jullien’s work has to do with the fact that the two constitutions are simultaneous and, in fact, interdependent. Jullien’s China is dependent on Jullien’s West, and Jullien’s West is dependent on Jullien’s China.

The key to this quarrel is not to be found in Sinological debate as such, which will engage only a rather limited academic audience. It lies, however, in the definition of Jullien’s activity: if he is a university Sinologist, a researcher whose main goal is to produce analytical discourse – a set of observations – about China, Greece or the West, then, under certain conditions, Billeter’s critique might have weight. However, if his undertaking is to produce an autonomous discourse about the world, placed on a philosophical horizon, in the sense that, as Francis Wolff puts it in his very fine

essay, philosophy seeks to “say the world,” then Jullien’s twofold act of constitution, his founding double fiction of West and China, is essential to the process.

This long preamble is not, in fact, a preamble. Indeed, Huang Yong Ping has clearly taken François Jullien’s side. It is fascinating to observe the artist’s deep admiration for the thinker, whom he sees as a kindred spirit, a brother. The Chinese artist deals with the same questions as the French philosopher. He addresses them through images, by suggestion, rather than by exposition, and the differences between the two men’s modes of discourse only make their proximity that much more striking.

There is a mistake that needs to be avoided, with regard to the work of both François Jullien and Huang Yong Ping – namely, to believe that it is a translation, into images, of Chinese thought into the Western sphere, to see the artist as an intermediary, as if his work consisted in acting as propagandist, or populariser, of a world foreign to the context in which he now lives. To make such a mistake is to fail to measure the tension that runs deep through his art: it constitutes – in the strong sense of this word, that is: “it puts upright *with*” – a world apart which is neither Chinese nor Western. Corsair that he is, he grabs hold of both sides of what exists in his own world. He creates a fictional world that is distinctly his: the title of the exhibition in Lyon is particularly significant in this respect with regards to the risks that arise when dealing with his work: *Amoy/Xiamen* might lead us to believe that he is placing side by side two names of the same city, its Western name and its Chinese name. This would put us within the classic situation of an interplay between the two worlds. But that is not the case here: the two names are placed together and joined by a slash. They thus become another entity, one that is neither the “Amoy” of Western memory nor the “Xiamen” of the Chinese, one that is positioned elsewhere. The ambiguity – a notion prized by Dada and key to Huang Yong Ping’s original training – is total: on one side, it makes the city a space of encounter between the West, established as a totality by virtue of its name “Amoy,” and China, itself, conceived in a unified way through the name “Xiamen.” On the other, it produces, in words, a hybrid and personal monster, which is neither Amoy or Xiamen, but very much *Amoy/Xiamen* the artist’s unreal kingdom, made accessible to the public for the duration of an exhibition.



Intestins de Bouddha, 2006. Craftsman’s studio view, Fujian.



Sketch for *Mille bras de Bouddha*, 1997.

With Huang Yong Ping, therefore, there is a constant double movement. He iconographically founds a reality of both the West and of China, and he calls it into question by integrating shared signs within a singular and specific language.

All the works of his exhibited at the Musée d’art contemporain of Lyon refer to and interconnect identifiable sources: *Intestins de Bouddha* [Buddha’s Intestines] stands at the meeting point of words attributed to Buddha to the effect that “a healthy man is a man who has intestines that work well” and the punishment imposed on Prometheus, the Titan who gave men fire. Buddha is clearly present, while the opening of his pierced belly offered up to vultures refers to the punishment of Prometheus. The work refers to both sources and constitutes them as the foundations of Buddhist China and the Hellenic West. The *Cinquante bras de Bouddha* [Fifty-Armed Buddha] evinces this same, permanent will to display a bicultural duality: on one side, Duchamp’s bottle rack; on the other, the arms of the Buddhist goddess. And here, the ambiguity works on a second level: Duchamp’s heritage obviously stands at the heart of the transmission of the “West” in “China,” in a way that embraces the personal history of Huang Yong Ping and that of Xiamen Dada – it is a part of the West that was manifested in China. In the same way, Guanyin has often been compared to the Virgin Mary: she too, represents an aspect of China that neighbours the Christian West. The two civilisations are constituted by their differences and the fusion paradoxically highlights their original components. The other work dedicated to this goddess from the Buddhist pantheon, *Bois de Guanyin* [Guanyin Wood], plays both on the production of the statue of the goddess – in a context that one could imagine to be Chinese – and on the Western sacralisation of the artist’s studio as a mystical place of creation, the counterpart of which is a work made a year later, *Marché de Punya* [Punya Market], which takes up this ideal of place and turns our attention from the heart of the creative process to the life of the street. It correlates the conception of the artist as a man of ideas who finds inspiration in the street with the fictional recreation of a space where the alchemical operation of art takes place.

It is clear, therefore, that in all these works, Huang Yong Ping plays on the commonplaces of each civilisation, constituted as such. There are hints of incisive rhetoric in his

approach: it is through commonplaces (*topoi*) that we come to knowledge. They open the way to knowledge, by the very fact that they touch on generality. From everyday life – a market, say – to a major deity of the Buddhist pantheon, via Buddha himself: every time the reference is clearly identifiable. Commonplaces are also what history is built with, as Cicero emphasised, notably in his famous words describing it as an *opus maxime oratorium* – a highly rhetorical work (also translatable as “the most rhetorical work”). Just as identities are built by commonplaces, so, through the opening to universality favoured by the *topos*, it is possible to produce a genealogy of them. However, the opening to parallel generalities does not block the way of extreme singularity: on the contrary, the two situations, the artist’s individuality, and the community of ideas, are a place of relation and interaction.

The exhibition houses a magnificent play of echoes: for the story that is told by Huang Yong Ping’s works in their own terms is confirmed by the circumstances of their presentation. This story, at the confluence of major historical narrations, flowing from both the East and the West, is also that of the reception of Chinese civilisation in France, where it was to a large extent constituted as a unified civilisation and culture. There is such a thing as a “French China.” Indeed, at the centre of this presentation of the artist’s works are statuettes from Asia, still in the wrapping in which they were kept in the storerooms of the musée des Confluences. At the very centre of the stories suggested by the artist’s works, or to which they refer, and insofar as they are themselves studies of reception at one remove, we find the material source of his art. And this materiality is itself artistic and iconographic: the statuettes are images shaping a material. The materiality is religious, and produces the representation of a civilisation. In this sense, it is indeed a triple fiction, and it is fascinating that in an exhibition which ultimately makes visible the mechanism of fictionalisation of the real by Huang Yong Ping’s own art, this triple fiction should be revealed as such, and, ultimately, stripped bare. There is no denying that the context of existence of these statues dramatised their fictionality: the pertinence of the original religious and cultural context rested on the fact that they were evidently infused with a holy aura. Later, as works of art presented in a museum, they were at once shrouded in artistic

and semiological dignity, in that they signified China – in a way that was itself fictive, because this was not China as a civilisational whole, but a region and a local culture. Their exhibition, still with the packing from the storeroom, only just emerging from forgetfulness, demystifies them: surely, objects put away like this in the props store could not be instruments of a cult. Dusty works could not be the result of artistic alchemy, let alone embody the grandeur of a civilisation that was possible in the past. By presenting them in this way, with tatters disfiguring their original elegance, the fiction is defeated, abandoned.

At the same time – and therein lies the tension – Huang Yong Ping has produced a narrative exhibition, or one that is at least close to a narrative, in that it articulates and reactivates works that intersect with his own history and his development as an artist. For an artist who is an heir of Dada and, ultimately, of Mallarmé’s idea that “to suggest, that is the dream,” this thread which leads to the assembly of his own works and objects formerly cloaked in successive fictional mystiques, while making it clearly evident that these henceforth belong to the props department – in other words, to a museum storeroom – consists both in showing the vitality of his own art – his works are themselves fully reactivated, as is the case with *Transformation/destruction/incendie des œuvres de Xiamen Dada* [Transformation/destruction/fire of the works by Xiamen Dada], or even remade, like *Cinquante bras de Bouddha*, and not left in wrapping – while recognising the futility of this effort since, after all, later, his works too may end up being packed away. There is, in this sensation of fiction, not a destructive sadness, but a kind of magnificent freedom that, once accepted – this terrible freedom afforded by chance – is offered to the artist.

For one of the paradoxes of this exhibition lies in the fact of putting at the geographical centre a set of statuettes that are not the work of Huang Yong Ping – but then, does not their position turn them into ready-mades? – when the whole exhibition may seem centred around him, what with all these iconic works representing nearly thirty years of art-making, and a selection of statuettes from his home province, here in a French museum where he has been invited to exhibit. (These statuettes thus travel a path similar to the one taken by the artist, a century later.)

There is, then, a paradox, or at least a tension, between this specificity and the communities. Of course, it would be possible to read the exhibition as an unveiling of all fictions – religious, ethnographic, and even personal – in the sense that the packing covering the statues itself denudes them, because the artist’s singularity is immediately placed in the context of his dual origins and identities – Chinese, regional, Western, French. Such a reading would not be completely devoid of meaning: there is, in Huang Yong Ping’s work, this concern to exhibit the process of fictionalisation. But he does so the better to redouble it, to underscore it, to consolidate it and enrich it with multiple meanings and possibilities. True, he “makes visible” the complex sources of reality but, above all, he enables the coexistence of fictional universes. In Huang Yong Ping’s world there is no impossibility, nor are there any irreducible confrontations. Like all important art, his works assume that everything is envisageable and take on board the need to accept the contradictory statements that may be made about them. They are never unilateral, never one-dimensional, and radically embrace the plurality by which they are sustained.

In reality, the world of Huang Yong Ping is a crucible where the extremely local and the absolutely universal come together. It is a world where atomism does not exist, where there are always components of matter to be found that are smaller or bigger. A world where the principle of non-contradiction does not operate, and where the idea of contradiction itself is meaningless. Here one might find the sources of Dadaism or of Zen – for him, it’s the same difference. One could also, and perhaps above all, recognise the inerasable signature of a master who, when he talks about himself, obviously talks about us. An artist who writes, far from the torments of literary narcissism, a history that is as much his own as our own, one who pulls off the impossible wager of composing together, and even putting in tune, the intimate dreams of the personality, the infrangible memory of civilisations, and the deep-lying emotions of humanity. Such is the miracle of fiction.

-





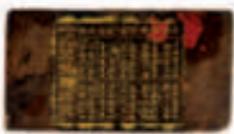
Page précédente :
Transformation/destruction/incendie des œuvres de Xiamen Dada, 1986
Performance de groupe réalisée au Palais de la Culture de Xiamen (Fujian, Chine) le 24 novembre 1986
Group performance realised at the Cultural Palace of Xiamen (Fujian, China) on November 24th, 1986
Photographie
Photograph
498 x 360 cm

Page précédente et ci-contre :
La Pêche, 2006
Fibre de verre, fourrure animale, bois, bambou, fer
Fiberglass, animal fur, wood, bamboo, iron
495 x 205 x 230 cm





Qian, 2012
Aquarelle sur papier de riz, tampons en bois,
tissu, plastique, pigment
Watercolour on rice paper, wooden stamps,
fabric, plastic, pigment
45,5 x 2800 x 9 cm





57
伍伍
前坡江
途風浪
於
波逐
東楚
約魚
流

58
伍伍
舟行
行江
不江
少
尤
小
筋



88

八八
世事不和合
他人受苦恨

臨危使主出
同處兩三重



89

八八
一片無暇五
道得高人識

從今可堪磨
古達吾氣多





Reptiles, 1989-2013
Papier mâché, fer, machines à laver
Papier mâché, iron, washing machines
495 x 1300 x 900 cm
Dépôt au mac^{LYON}







Intestins de Buddha, 2006
Bois, soie, 5 vautours naturalisés
Wood, silk, 5 naturalized vultures
168 x 400 x 780 cm







À gauche, sous châssis de transport :
On the left, under travel frame:
Bouddha debout
Standing Buddha
Vietnam, XVIII^e siècle
Vietnam, 18th century
Bois laqué or et rouge
Gold and red lacquered wood
168 x 46 x 45 cm

Au centre :
At the centre:
Atelier pour Cinquante bras de Bouddha, 2013
Bois, métal, plastique, objets divers, tréteaux,
polyester
Wood, metal, plastic, various objects, trestles,
polyester
149 x 175 x 275 cm

À droite, sous châssis de transport :
On the right, under travel frame:
Kannon aux milles mains
Kannon with thousand hands
Japon, XIX^e siècle
Japan, 19th century
Bois laqué or et rouge
Gold and red lacquered wood
158 x 77 x 45 cm





Ci-contre, sous châssis de transport :
Here opposite, under travel frame:
Bouddha debout
Standing Buddha
Vietnam, XVIII^e siècle
Vietnam, 18th century
Bois laqué or et rouge
Gold and red lacquered wood
168 x 46 x 45 cm

Ci-dessus, au premier plan :
Hereabove, in the foreground:
Atelier pour Cinquante bras de Bouddha, 2013
Bois, métal, plastique, objets divers,
polyester
Wood, metal, plastic, various objects,
polyester
24 x 286 x 195 cm

Ci-dessus, à l'arrière-plan sur palette :
Hereabove, in the background on pallet:
Personnage assis
Sitting figure
Vietnam, XVIII^e siècle
Vietnam, 18th century
Bois laqué or et rouge
Gold and red lacquered wood
70 x 63 x 47 cm

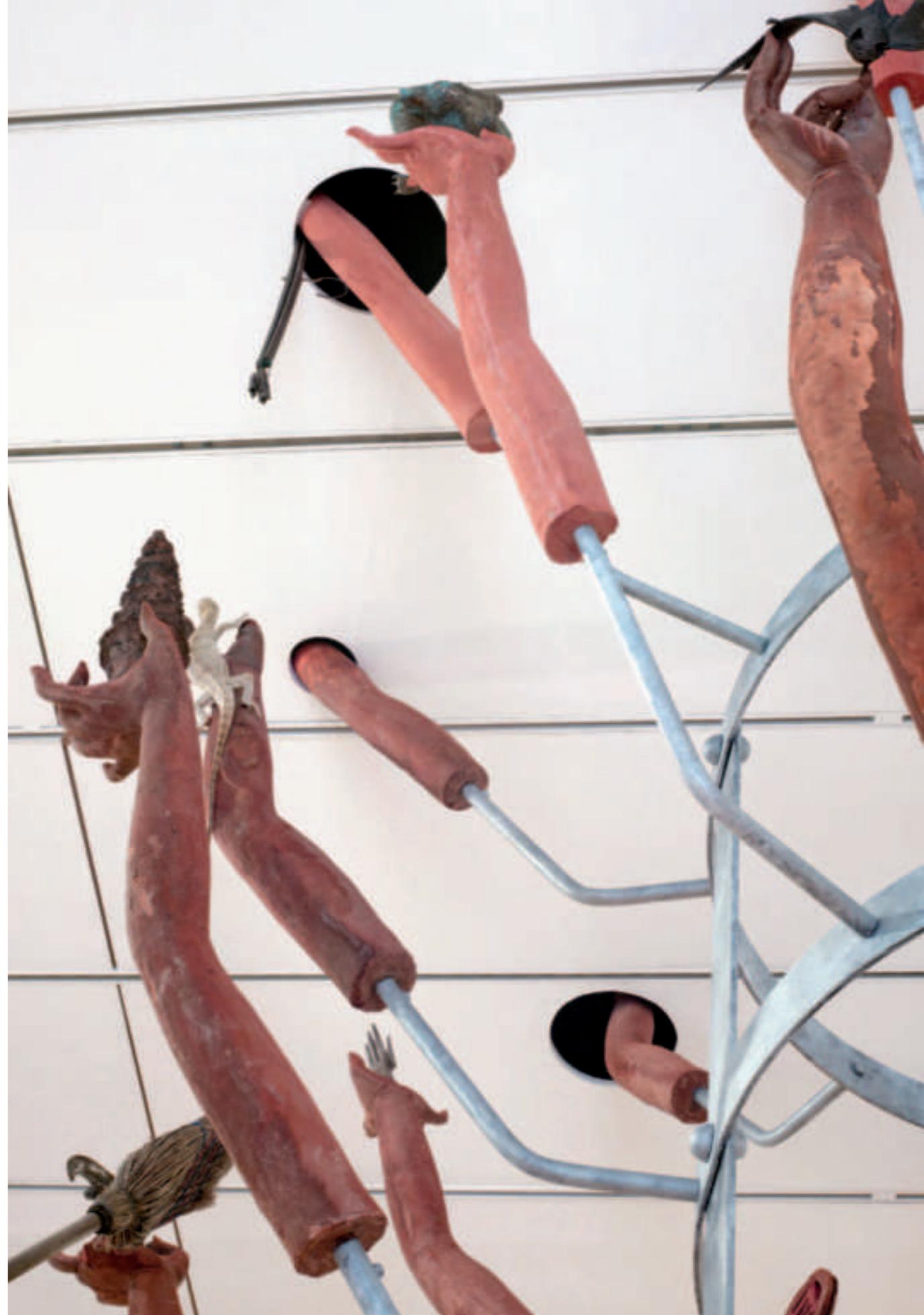




Au premier plan, à gauche, sur palette :
In the foreground, on the left, on pallet:
Bouddha assis
Sitting Buddha
Vietnam, XVIII^e siècle
Vietnam, 18th century
Bois laqué or et rouge
Gold and red lacquered wood
106 x 85 x 67 cm

Au centre :
At the centre:
Cinquante bras de Bouddha, 1997-2013
Métal, plastique, polyester, objets divers
Metal, plastic, polyester, various objects
477 x 404 x 415 cm

À l'arrière-plan, à droite, sur palette :
In the background, on the right, on pallet:
Bouddha assis en méditation
Buddha sitting in meditation
Vietnam, XVIII^e siècle
Vietnam, 18th century
Bois laqué or et rouge
Gold and red lacquered wood
83 x 65 x 48 cm







Bois de Guanyin, 2006
Bois, établi, bancs, outils
Wood, workbench, benches, tools
256 x 417 x 390 cm









Ensemble de statues conservées au musée des Confluences (parmi lesquelles quelques œuvres des collections nationales déposées en 1913 par le Musée Guimet, Paris)
Group of statues from the musée des Confluences (some of them are from national collections submitted in 1913 by the Musée Guimet, Paris)









Pantheon des dieux chinois
Pantheon of Chinese gods
Chine, Amoy, province du Fujian,
fin du XIX^e siècle
China, Amoy, province of Fujian,
end of 19th century
Bois polychrome, soie et crin
Polychrome wood, silk and bristle



#11712



#11713





Shākyamuni, le Bouddha Originel, Shijia fo
 70011769/MG 9389
 Bois polychrome
 Polychrome wood
 62,5 x 27,5 x 25,5 cm
 Chine, Amoy, province du Fujian, fin du XIX^e siècle
 China, Amoy, province of Fujian, end of
 19th century



À gauche :
Le Dieu du Sol, Tudigong
 70013396/MG 11731
 Bois polychrome et crin
 Polychrome wood and bristle
 23 x 14 x 13 cm
 Chine, Amoy, province du Fujian, fin du XIX^e siècle
 China, Amoy, province of Fujian, end of
 19th century

À droite :
La Déesse Guanyin, la Déesse de la Miséricorde
 70011756/MG 9441
 Bois polychrome
 Polychrome wood
 36 x 21,5 x 20 cm
 Chine, Amoy, province du Fujian, fin du XIX^e siècle
 China, Amoy, province of Fujian, end of
 19th century





Marché de Punya, 2007
Bois, fer, papier, fibre de verre, peau de
buffle, objets divers
Wood, iron, paper, fiberglass, buffalo skin,
various objects
300 x 800 x 1200 cm







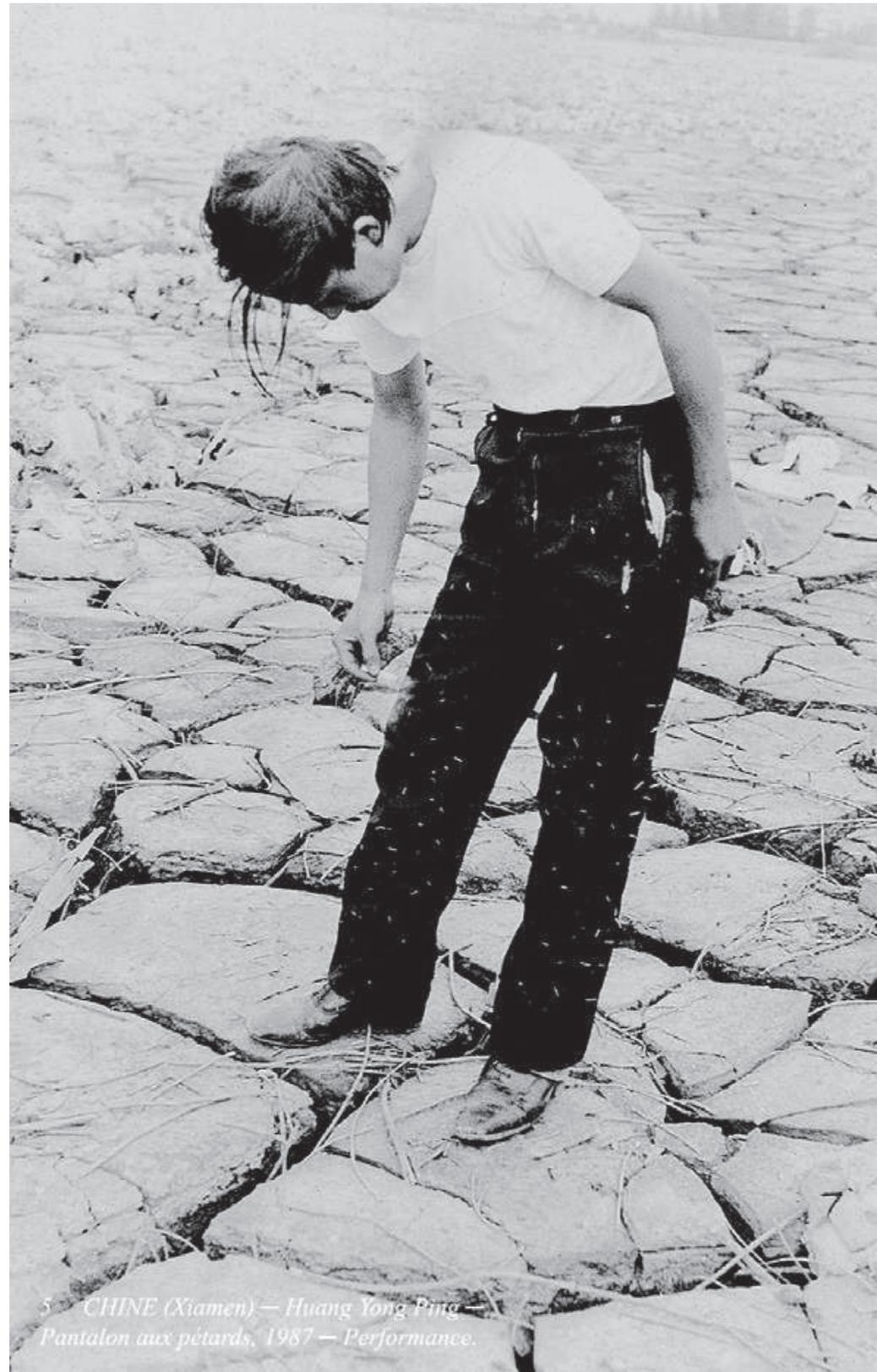


Ensemble de 20 cartes postales de l'artiste
et de 8 cartes postales anciennes des
collections du musée Guimet de Lyon
Set of 20 postcards from the artist and
8 old postcards from the collection of the
musée Guimet of Lyon
37 x 302 x 9,5 cm (vitrine/ display case)



Ensemble de 20 cartes postales de l'artiste
Set of 20 postcards from the artist
13,7 x 8,7 cm chaque / each

- 1 à 4 : CHINE (Xiamen) — Brûler les œuvres de Xiamen Dada, 1986.
- 5 à 7 : CHINE (Xiamen) — Huang Yong Ping — Pantalon aux pétards, 1987 — Performance.
- 8 : CHINE (Xiamen) — Cérémonie pour le départ du Roi des bateaux, 2012.
- 9 et 10 : CHINE (Xiamen) — Cérémonie funéraire (Bouddhisme), 1938.
- 11 : CHINE (Xiamen) — Tombeau funéraire, 1947.
- 12 : CHINE (Xiamen) — Cérémonie funéraire (Bouddhisme), 1982.
- 13 à 15 : CHINE (Xiamen) — Temple de Xian Ye, 2012.
- 16 à 20 : CHINE (Fujian) — Temple de Gan Quan détruit, 2012.



5 CHINE (Xiamen) — Huang Yong Ping
Pantalon aux pétards, 1987 — Performance.







De gauche à droite :
Carte postale présentant le panthéon de divinités populaires du Fujian de la collection de J.J.M. de Groot à partir de 1913
Postcard presenting the Fujian popular divinities' pantheon of J.J.M. de Groot's collection since 1913

Carte postale présentant trois statuette du panthéon populaire du Fujian de la collection de J.J.M. de Groot en exposition au musée Guimet de Lyon à partir de 1913
Postcard presenting three statuette of the Fujian's popular pantheon of J.J.M. de Groot's collection exhibited at the musée Guimet in Lyon since 1913

Carte postale présentant le panthéon de divinités populaires du Fujian de la collection de J.J.M. de Groot à partir de 1913
Postcard presenting the Fujian popular divinities' pantheon of J.J.M. de Groot's collection since 1913



De gauche à droite :
Carte postale présentant le panthéon de divinités populaires du Fujian de la collection de J.J.M. de Groot à partir de 1913
Postcard presenting the Fujian popular divinities' pantheon of J.J.M. de Groot's collection since 1913



Carte postale présentant une statuette du panthéon populaire du Fujian de la collection de J.J.M. de Groot en exposition au musée Guimet de Lyon à partir de 1913
Postcard presenting a statuette of the Fujian's popular pantheon of J.J.M. de Groot's collection exhibited at the musée Guimet in Lyon since 1913



Carte postale présentant la salle d'exposition de la collection de J.J.M. de Groot au musée Guimet de Lyon à partir de 1913
Postcard presenting three statuette of the Fujian's popular pantheon of J.J.M. de Groot's collection exhibited at the musée Guimet in Lyon since 1913



Carte postale présentant une statuette du panthéon populaire du Fujian de la collection de J.J.M. de Groot en exposition au musée Guimet de Lyon à partir de 1913
Postcard presenting a statuette of the Fujian's popular pantheon of J.J.M. de Groot's collection exhibited at the musée Guimet in Lyon since 1913



Carte postale présentant le panthéon de divinités populaires du Fujian de la collection de J.J.M. de Groot à partir de 1913
Postcard presenting the Fujian popular divinities' pantheon of J.J.M. de Groot's collection since 1913

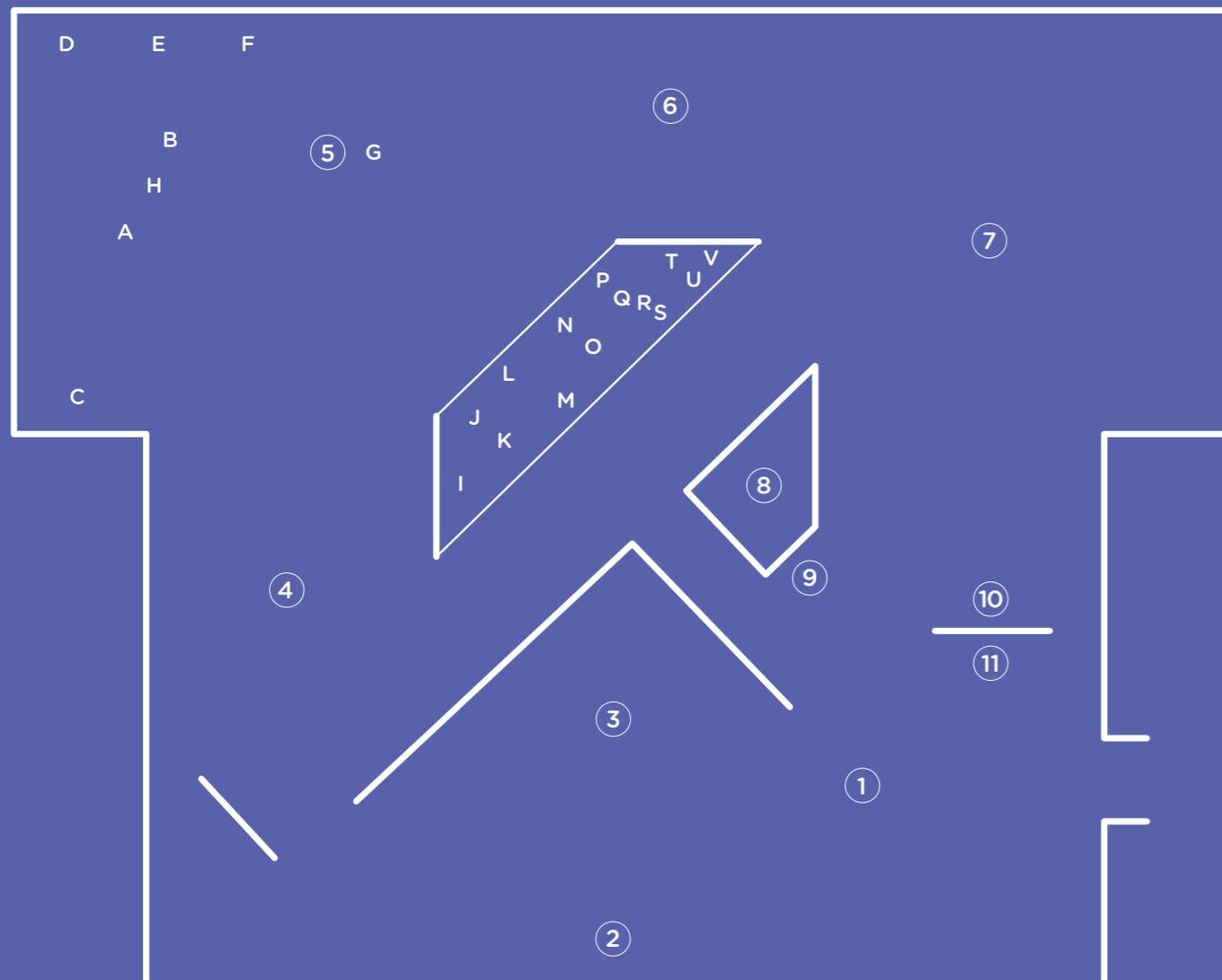


(543-622), 2002
Maquette du projet pour la Chapelle
Saint-Louis de la Salpêtrière pour le Festival
d'Automne à Paris
Model of the project for the Chapelle
Saint-Louis de la Salpêtrière for the Festival
d'Automne à Paris
Bois, bronze, tapis
Wood, bronze, carpet
135 x 299 x 239 cm





**LISTE DES ŒUVRES
EXPOSÉES |
LIST OF THE EXHIBITED
WORKS**



1

Huang Yong Ping
La Pêche, 2006
Fibre de verre, fourrure animale, bois, bambou, fer
Fiberglass, animal fur, wood, bamboo, iron
495 x 205 x 230 cm
Collection privée
Courtesy de l'artiste et Galerie Anne de Villepoix, Paris

2

Huang Yong Ping
Qian, 2012
Aquarelle sur papier de riz, tampons en bois, tissu, plastique, pigment
Watercolour on rice paper, wooden stamps, fabric, plastic, pigment
45,5 x 2800 x 9 cm
Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris

3

Huang Yong Ping
Reptiles, 1989-2013
Papier mâché, fer, machines à laver
Papier mâché, iron, washing machines
495 x 1300 x 900 cm
Dépôt au mac^{LYON}
Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris
Avec le concours du journal *Metro*

4

Huang Yong Ping
Intestins de Bouddha, 2006
Bois, soie, 5 vautours naturalisés
Wood, silk, 5 naturalized vultures
168 x 400 x 780 cm
Collection du Centre Pompidou, Paris – Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle
Don de la Société des Amis du Musée national d'art moderne à l'occasion du 30^e anniversaire du Centre Pompidou, 2007

5

Huang Yong Ping
Cinquante bras de Bouddha, 1997-2013
Métal, plastique, polyester, objets divers
Metal, plastic, polyester, various objects
477 x 404 x 415 cm
Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris

A - Atelier pour Cinquante bras de Bouddha, 2013
Bois, métal, plastique, objets divers, tréteaux, polyester
Wood, metal, plastic, various objects, trestles, polyester
149 x 175 x 275 cm

B - Atelier pour Cinquante bras de Bouddha, 2013
Bois, métal, plastique, objets divers, polyester
Wood, metal, plastic, various objects, polyester
24 x 286 x 195 cm

Sur palette et/ou sous châssis de transport :
On palet and/or under travel frame:

C - Bouddha debout

Standing Buddha

Vietnam, XVIII^e siècle

Vietnam, 18th century

Bois laqué or et rouge

Gold and red lacquered wood

168 x 46 x 45 cm

Collection de G. Dumoutier au musée des Confluences

Œuvre des collections nationales déposée en 1929 par le

Musée Guimet, Paris, n°52-A (70013279)

D - Personnage assis

Sitting figure

Vietnam, XVIII^e siècle

Vietnam, 18th century

Bois laqué or et rouge

Gold and red lacquered wood

70 x 63 x 47 cm

Collection du musée des Confluences, n°70013262

E - Bouddha assis en méditation (dhyâni mudra)

Buddha sitting in meditation (dhyâni mudra)

Vietnam, XVIII^e siècle

Vietnam, 18th century

Bois laqué or et rouge

Gold and red lacquered wood

86 x 70 x 60 cm

Collection de G. Dumoutier au musée des Confluences

Œuvre des collections nationales déposée en 1929 par le

Musée Guimet, Paris, n°22-A (70013233)

F - Bouddha assis en méditation

Buddha sitting in meditation

Vietnam, XVIII^e siècle

Vietnam, 18th century

Bois laqué or et rouge

Gold and red lacquered wood

83 x 65 x 48 cm

Collection du musée des Confluences, n°70013256

G - Bouddha assis

Sitting Buddha

Vietnam, XVIII^e siècle

Vietnam, 18th century

Bois laqué or et rouge

Gold and red lacquered wood

106 x 85 x 67 cm

Collection de G. Dumoutier au musée des Confluences

Œuvre des collections nationales déposée en 1929 par le

Musée Guimet, Paris, n°54-A (70013232)

H - Kannon aux milles mains

Kannon with thousand hands

Japon, XIX^e siècle

Japan, 19th century

Bois laqué or et rouge

Gold and red lacquered wood

158 x 77 x 45 cm

Collection du musée des Confluences, n°60003257

6

Huang Yong Ping

Bois de Guanyin, 2006

Bois, établi, bancs, outils

Wood, workbench, benches, tools

256 x 417 x 390 cm

Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris

Sur palette et/ou sous châssis de transport :

On palet and/or under travel frame:

I - Personnage assis

Sitting figure

Vietnam, XVIII^e siècle

Vietnam, 18th century

Bois doré et polychrome

Golden and polychrome wood

102 x 65 x 45 cm

Collection de G. Dumoutier au musée des Confluences

Œuvre des collections nationales déposée en 1929 par le

Musée Guimet, Paris, n°55-A (70013231)

J - Personnage assis

Sitting figure

Vietnam, XVIII^e siècle

Vietnam, 18th century

Bois doré et polychrome

Golden and polychrome wood

142 x 67 x 57 cm

Collection de G. Dumoutier au musée des Confluences

Œuvre des collections nationales déposée en 1929 par le

Musée Guimet, Paris, n°72-A (70013239)

K - Tête de Bouddha paré

Head of arrayed Buddha

Thaïlande, XIX^e siècle

Thailand, 19th century

Bois doré

Golden wood

86 x 73,5 x 50 cm

Collection K. Dörhing du musée des Confluences, MGL13

L - Guanyin

Vietnam, XVIII^e siècle

Vietnam, 18th century

Bois doré

Golden wood

109 x 57 x 38 cm

Collection du musée des Confluences, n°70013261

M - Statue bouddhique

Buddhist statue

Vietnam, XVIII^e siècle

Vietnam, 18th century

Bois doré

Golden wood

187 x 39 x 40 cm

Collection du musée des Confluences, n°70013284

N - Fragments du personnage assis I

Pieces of sitting figure I

Vietnam, XVIII^e siècle

Vietnam, 18th century

Bois doré et polychrome

Golden and polychrome wood

52 x 28 x 20,5 cm / 56 x 45 x 29 cm

Collection de G. Dumoutier au musée des Confluences

Œuvre des collections nationales déposée en 1929 par le

Musée Guimet, Paris, n°55-A (70013231)

O - Divinité bouddhique debout

Standing Buddhist deity

Vietnam, XVIII^e siècle

Vietnam, 18th century

Bois doré

Golden wood

185 x 35 x 26 cm

Collection de G. Dumoutier au musée des Confluences

Œuvre des collections nationales déposée en 1929 par le

Musée Guimet, Paris, n°68-A (70013281)

P - Statue

Vietnam, XIX^e siècle

Vietnam, 19th century

Bois polychrome

Polychrome wood

91 x 55 x 46 cm

Collection du fonds des Œuvres Pontificales Missionnaires

(OPM) déposée en 1979 au musée des Confluences,

n°979-3-2262

Q - Divinité bouddhique debout

Standing Buddhist deity

Vietnam, XVIII^e siècle

Vietnam, 18th century

Bois doré

Golden wood

183 x 40 x 39 cm

Collection de G. Dumoutier au musée des Confluences

Œuvre des collections nationales déposée en 1929 par le

Musée Guimet, Paris, MG14169 (70013282)

R - Statue

Vietnam, XIX^e siècle

Vietnam, 19th century

Bois polychrome

Polychrome wood

70 x 39 x 32 cm

Collection du fonds des Œuvres Pontificales Missionnaires

(OPM) déposée en 1979 au musée des Confluences,

n°979-3-2230

S - Statue

Vietnam, XIX^e siècle

Vietnam, 19th century

Bois polychrome

Polychrome wood

99 x 31 x 31 cm

Collection du fonds des Œuvres Pontificales Missionnaires

(OPM) déposée en 1979 au musée des Confluences,

n°979-3-2257

T - Statue

Cambodge, XVIII^e siècle

Cambodia, 18th century

Bois doré

Golden wood

150 x 51 x 52 cm

Collection du musée des Confluences, n°70013283

U - Bouddha en position de prise à témoin de la terre (bhūmisparshamudrā)

Buddha in earth touching position (bhūmisparshamudrā)

Indonésie, XIX^e siècle

Indonesia, 19th century

Bois doré

Golden wood

79 x 34 x 21 cm

Collection au musée des Confluences

Œuvre des collections nationales déposée par le Musée

Guimet, Paris, MG1991

V - Bouddha en position de prise à témoin de la terre (bhūmisparshamudrā)

Buddha in earth touching position (bhūmisparshamudrā)

Vietnam, XVII^e siècle

Vietnam, 17th century

Bois (teck) monoxyle

Monoxyle wood (teak)

94 x 40 x 31 cm

Collection au musée des Confluences

Œuvre des collections nationales déposée par le Musée

Guimet, Paris, C.11579 (70013288)

7

Huang Yong Ping

Marché de Pūnya, 2007

Bois, fer, papier, fibre de verre, peau de buffle, objets divers

Wood, iron, paper, fiberglass, buffalo skin, various objects

300 x 800 x 1200 cm

Collection privée

Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris

8

Panthéon des dieux chinois

Pantheon of Chinese gods

Chine, Amoy, province du Fujian, fin du XIX^e siècle

China, Amoy, province of Fujian, end of 19th century

Bois polychrome, soie et crin

Polychrome wood, silk and bristle

Collection de J.J.M. de Groot au musée des Confluences

Œuvres des collections nationales déposées en 1913 par le

Musée Guimet, Paris

9

Huang Yong Ping
(543–622), 2002

Maquette du projet pour la Chapelle Saint-Louis de la
Salpêtrière pour le Festival d'Automne à Paris
Model of the project for the Chapelle Saint-Louis de la
Salpêtrière for the Festival d'Automne à Paris

Bois, bronze, tapis
Wood, bronze, carpet
135 x 299 x 239 cm

Courtesy de l'artiste, Barbara Gladstone Gallery, New York et
kamel mennour, Paris

10

*Ensemble de 20 cartes postales de l'artiste et de 8 cartes postales
anciennes des collections du musée Guimet de Lyon*
*Set of 20 postcards from the artist and 8 old postcards from the
collection of the musée Guimet of Lyon*

13,7 x 8,7 cm chaque / each

Salle de la Chine - Collection de Groot
Collection du musée des Confluences
Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris

11

Huang Yong Ping

Transformation/destruction/incendie des œuvres de Xiamen Dada, 1986

Performance de groupe réalisée au Palais de la Culture de
Xiamen (Fujian, Chine) le 24 novembre 1986

Group performance realised at the Cultural Palace of Xiamen
(Fujian, China) on November 24th, 1986

Photographie

Photograph
498 x 360 cm

Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris

L'ÉQUIPE DU MUSÉE
D'ART CONTEMPORAIN
DE LYON, L'EXPOSITION |
THE LYON MUSEUM
OF CONTEMPORARY ART,
EXHIBITION STAFF

Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition *Amoy/Xiamen* de Huang Yong Ping qui se tient au Musée d'art contemporain de Lyon du 15 février au 14 avril 2013.
Published on the occasion of the exhibition of Huang Yong Ping, *Amoy/Xiamen*, presented at the Lyon Museum of Contemporary Art, from February 15th to April 14th 2013.

Commissaire général | *General curator*

Thierry Raspail

Coordination générale | *Exhibition manager*

Thierry Prat

Assisté de | *Assisted by* Marilou Laneuville

L'équipe du Musée d'art contemporain de Lyon |
The team of the Lyon Museum of Contemporary Art

• La direction | Direction

Directeur | *Director*

Thierry Raspail

Assisté de | *Assisted by* Françoise Haon

Direction de production | *Production manager*

Thierry Prat

Secrétariat général | *Secretary-general*

François-Régis Charrié

• La collection et la documentation | Collection and Documentation

Responsable collection et documentation |

Head of the collection and the documentation department

Hervé Percebois

Régisseur collection | *Registrar for collection*
Gaëlle Philippe

Iconographe | *Iconographer*
Estelle Cherfils

Documentaliste | *Archivist*
Anne-Marie Reynaud

• Les expositions | Exhibitions

Responsable d'exposition | *Head of the exhibitions department*
Isabelle Bertolotti

Chargées d'exposition | *Assistant curators*
Olivia Gaultier, Marilou Laneuville

Régisseur exposition | *Registrar for exhibitions*
Xavier Jullien

• La communication | Press office

Responsable de la communication | *Head of the press office*
Muriel Jaby

Chargée de communication | *Communication assistant*
Élise Vion-Delphin

Réseaux professionnels et site internet | *Professional relations and webmaster*
Karel Cioffi

• Le service des publics | Education

Responsable du service des publics | *Head of the education department*
Isabelle Guédel

Programmation culturelle | *Cultural events*
Patricia Creveaux

Actions culturelles | *Cultural projects*
Régis Gire

Médiation culturelle | *Educational projects*
Fanny Thaller

Chargée des réservations | *Education department assistant*
Cécile Fayssse

La médiation | *Mediation team*

Amandine Bonnassieux
Emmanuelle Coqueray

Virginie Duthil

Muriel Joya

Guillaume Perez

Fanny Ventre

• L'administration | Administration

Responsable administratif | *Head of the administration department*
Catherine Zoldan

Comptables | *Accountants*
Anne-Sophie Gaumy, Évelyne Satin

Assistante ressources humaines | *Human resources assistant*
Monique Renard

Chargée d'accueil | *Receptionist*
Danielle Gené

Coursier | *Messenger*
Yves Blanchard

• L'équipe technique | Technical staff

Responsable technique | *Head of the technical staff*
Olivier Emeraud

Régie technique | *Technical service*
Samir Ferria

Chef d'équipe maintenance et sécurité | *Head of maintenance and security staff*

Didier Sabatier

Assisté de | *Assisted by* Frédéric Valentin

Vidéo | *Video*

Georges Benguigui

Menuisiers | *Carpenters*

Joël Coffinet, Franck Segura

Électricien-éclairagiste | *Electrician*
Didier Fabrer

Magasinier | *Storekeeper*
Pascal Watrigant

Opérateurs techniques et sécurité du bâtiment | *Technical operators*
Serge Dalleau, Pascal Rohr, Frédéric Valentin

Agent d'entretien | *Maintenance*
Élisabeth Vican

Le montage de l'exposition | *Installation*

Frédéric Bauby

Russell Childs

Karine Delerba

Outhman Djibril

Pascal Gabaud

Anne-Lyse Gaudet

Karim Kal

Yann Lévy

Salim Mohammedi

Gaël Monnereau

Rodolphe Montet

Laurent Morati

Ludovic Paquelier

Damir Radovic

Fiorella Scarabino

Julie Sorrel

Benoît Stéfani

- L'accueil | Reception staff

Responsable accueil | *Head of reception staff*

Christine Garcia-Pedroso

Gardiens | *Attendants*

Chantal Alcalde

Didier Apaydin

Maria Arquillière

Stéphanie Baldizzone

Maÿlis Belhoula

Marie-Claude Bellion

Eryck Belmont

Alexandre Chataigner

Sabine Courbière

Philippe Demares

John Foursin

Dounia Grainat

Noël Maurin

Aymeric Raffin

Anaïs Ribière

Amandine Rue

- Les stagiaires | Students support

Maureen Blanchard

Chloé Fillion

Adeline Longefay

Marie Tuloup

www.mac-lyon.com

REMERCIEMENTS

ACKNOWLEDGEMENTS

Nous souhaitons tout d'abord exprimer nos plus vifs remerciements à Huang Yong Ping, ainsi qu'à Shen Yuan.

Nous remercions tout particulièrement Kamel Mennour pour son implication dans cette aventure.

We would like to extend heartfelt thanks to Huang Yong Ping, and Shen Yuan.

We thank more particularly Kamel Mennour for his involvement in this adventure.

Nos plus vifs remerciements vont aux prêteurs |

Our warmest thanks go to the lenders:

Collection du Centre Pompidou, Paris – Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle

Collection du musée des Confluences, Lyon

Collection du Musée Guimet, Paris

Barbara Gladstone Gallery, New York

Galerie Anne de Villepoix, Paris

Galerie kamel mennour, Paris

Ainsi que les prêteurs qui ont souhaité conserver l'anonymat |

And the lenders who preferred to remain anonymous

Nous tenons à remercier les auteurs de cet ouvrage |

We would also like to thank the authors of this catalogue:

Deirdre Emmons, Doryun Chong, Donatien Grau

Nous souhaitons également remercier |

We would also like to thank:

Caroline Arhuero, Franck Barbier et le journal *Metro*, Olivier Bathelier, Olivier de Bernon, Marie-Sophie Eiché et l'équipe

de la galerie kamel mennour, Hervé Groscarret, Bruno Jacomy, Hélène Lafond-Couturier, Alfred Pacquement, Philippe

Ségolot, Anne de Villepoix

L'exposition a été réalisée avec le soutien public et privé de |

The exhibition has been staged with the public and private support of:

La Ville de Lyon, et plus particulièrement la Direction

des Affaires culturelles, le Ministère de la Culture et de la

Communication, la Direction régionale des Affaires culturelles

Rhône-Alpes, ainsi que *20 Minutes*, Lyon Parc Auto et *Télérama*.

CATALOGUE

Équipe éditoriale | *Editorial team*

Emma-Charlotte Gobry-Laurencin, Marilou Laneuville,
Thierry Prat

Graphisme | *Graphic design*

Moshi Moshi Studio

Relectures | *Proofreading*

Pierre-Maël Dalle, Emma-Charlotte Gobry-Laurencin,
Marilou Laneuville, Thierry Prat, Marie Tuloup

Traduction | *Translation*

Charles Penwarden, Michel Pencreac'h

Crédits photographiques | *Photographic credits*

Blaise Adilon, Patrick Agneau, Marc Damage, Historic Map
Works LLC/Historic Map Works/Getty Image, Huang Yong
Ping, Wu Yi Ming, André Morin, Fabrice Seixas

Tous droits réservés. La reproduction d'un extrait quelconque de
ce catalogue, par quelque procédé que ce soit, tant électronique
que mécanique, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée
d'art contemporain de Lyon et de la galerie kamel mennour.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced
by any means, in any media, electronic or mechanical, without
prior permission in writing from the Musée d'art contemporain
of Lyon and the kamel mennour gallery.

© kamel mennour, Paris 2013

© Musée d'art contemporain, Lyon 2013

© Adagp, Paris 2013

© Les auteurs pour leurs textes/The authors for their texts

Édition | *Publisher*

kamel mennour, Paris, en collaboration avec le mac^{LYON}

Production | *Printing production*

Seven7, Liège

Impression | *Printing*

SNEL, Liège

Diffusion & Distribution | *Distribution*

Les presses du réel

Couverture | *Cover*

Huang Yong Ping, *Amoy/Xiamen*, mac^{LYON}

À gauche : *Bouddha debout*, Vietnam, XVIII^e siècle,

Collection de G. Dumoutier au musée des Confluences

Œuvre des collections nationales déposée en 1929 par le Musée

Guimet, Paris, n°52-A (70013279)

Au centre : *Atelier pour Cinquante bras de Bouddha*, 2013,

Courtesy de l'artiste et kamel mennour, Paris

À droite : *Kannon aux milles mains*, Japon, XIX^e siècle,

Collection du musée des Confluences, n°60003257

Prix | Price: 40 €

ISBN 2-906461-86-5

EAN 9782906461864

Dépôt légal : juin 2013 | Legal deposit: June 2013

Imprimé en Belgique | Printed in Belgium