

Retranscription de la conférence de Dominique Paini sur Yang Fudong
et sa nouvelle installation vidéo : *The Coloured Sky: New Women II*, 2014

Mardi 28 avril 2015 à la Galerie Marian Goodman



Yang Fudong, *The Coloured Sky: New Women II*, 2014, Installation vidéo, cinq écrans, son, 15min.48
Crédit photo : Aurélien Mole

A première vue, cette installation *The Coloured Sky: New Women II*, éblouit, émerveille tout en instaurant du doute sur ce qui pourrait n'être qu'un parti-pris coloré, un certain *kitsh*. J'ai été étonné par rapport aux travaux antérieurs de Yang Fudong et ensuite ce travail m'a paru plus radical encore que ses travaux précédents.

Quelques éléments biographiques sur l'artiste ; il est né à Pékin en 1971, il a fait des études assez conformes à quelqu'un qui veut être artiste aujourd'hui. Il étudie à l'Académie des arts de Hangzhou, à 200 km au sud-ouest de Shanghai. Hangzhou est une ville très célèbre, qui fut considérée à l'antiquité chinoise comme la plus belle ville du monde, plusieurs fois détruite, avec, néanmoins, un impressionnant patrimoine architectural et artistique. Il est probable que ses

études faites dans cette ville ont eu une influence sur sa sensibilité. Il vit aujourd'hui à Shanghai.

D'emblée à la fin des années 1990, il participe à des expositions marquantes, en particulier une exposition qui s'était tenue dans des grands magasins de Shanghai. Il a participé à la Documenta XI en 2002, et c'est, je crois, la première fois que j'ai entendu parler de son travail sans l'avoir vu. En 2007 je l'ai vraiment découvert à la Biennale de Venise et dans les années 2000 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. J'ai également un souvenir qu'il a avait été invité par Manolo Borja à faire une exposition au Musée Reina Sofia.

Un compte-rendu de la revue *artpress* rapportait une de ses premières interventions alors qu'il était encore étudiant en Chine. C'était une sorte de posture qu'il avait prise dans les années 1990, une attitude, qui revendiquait d'être une forme comme on dit aujourd'hui. Il avait décidé de ne pas parler pendant trois mois, n'utilisant que des gestes et l'écriture pour ses relations sociales de tous ordres y compris des gestes mimant quelques idéogrammes.

Quand on voit son travail aujourd'hui, il est intéressant de savoir cela. Cette performance de la *muétude* ne me paraît pas anodine par rapport aux œuvres ciné-plastiques à venir, souvent très silencieuses, où le silence est un parti pris. Ses films affirment, et mettent en scène, le silence, en accentuant les gestes des acteurs ou des *modèles*. Je n'emploie pas ce dernier mot par hasard : j'y recour au sens de l'activité de la peinture ou de l'acteur bressonien. Son cinéma n'a rien à voir avec celui de Robert Bresson, mais tous les deux ont le souvenir du cinéma muet et ils ont avec leurs comédiens un rapport qui réduit ces derniers à une fonction de *modèles* silencieux.

Chez Yang, la *muétude* est un parti pris qui vient aussi de sa passion pour le cinéma chinois des années 1930 qui fut muet plus longtemps qu'aux Etats-Unis ou en France. Le cinéma muet en Chine a perduré et a coexisté avec le développement du cinéma sonore pendant une partie des années 1930. Ce ne fut pas le cas en France où, entre 1930 et 1931 le cinéma sonore s'est installé rapidement et définitivement. Or dans l'imaginaire des cinéphiles chinois, le cinéma muet n'a pas la même place qu'en Occident. En France par exemple, il faudra de nombreuses années, à travers la culture patrimoniale, pour se retourner sur le cinéma muet.

Je ne connais pas toutes les œuvres filmées de Yang Fudong, ni les installations qui les présentent et sont essentielles pour leur sens. Bien que les différentes parties de *The Coloured Sky New Women II* puissent être mises bout à bout, c'est en effet essentiel de les voir installées. Comme le canadien Doug Aitken, Yang Fudong utilise l'espace pour instaurer des ponctuations et des liens entre les images, pour offrir dans l'espace une expérience du temps. Ce qui n'est pas le cas de tous les cinéastes-installationnistes chez qui l'expérience du temps est engendrée par les seuls filmage et montage, tel qu'un Bill Viola par exemple. Rodney Graham pourrait être rapproché de Yang du point de vue de ce retour sur une iconographie du passé, qui donne à vivre pour le spectateur une expérience

du temps dont l'espace est le vecteur, et une certaine manière de passer d'un écran à un autre, le déplacement des *modèles*...

Donc, j'ai vraiment découvert Yang à la Biennale de Venise à l'Arsenal en 2007 avec *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*, je vous en montre un extrait. **(extrait)**



Still du film *Seven Intellectuals in Bamboo Forest, part 5*, 2007. 35mm black and white film transferred to DVD; 90 mins. Copyright Yang Fudong

Avec ce film en particulier on peut s'autoriser à évoquer un cinéaste chinois contemporain : Wang Bing et qui a réalisé notamment *A l'ouest des rails* (qui dure neuf heures), *A la folie* (dans un asile de fous) et ce chef-d'œuvre absolu sorti l'année dernière au cinéma *Les trois sœurs du Yunnan*. Comme Wang Bing, Yang Fudong va aussi filmer parfois, peu souvent, dans des décors industriels en état de transformation mais il y intègre des acteurs, contrairement à Wang Bing. Les images m'ont également fait souvent penser aux cinéastes japonais Kenji Mizoguchi, Mikiu Naruse ou même le Akira Kurosawa en noir et blanc des débuts.

Il était passionnant, quand on visitait les espaces de l'Arsenal à Venise, de rencontrer un premier écran sur lequel on regardait une séquence initiale. On était absorbé et puis cela s'arrêtait... et nous nous étions soumis à ce suspens sans explication. Nous continuions notre visite. Yang instaurait donc l'oubli : le visiteur passait à autre chose et voyait d'autres œuvres. Mais un nouvel écran, et un nouvel épisode, s'imposait plus loin... et s'interrompait également.

Il y avait ainsi cinq parties distillées au long du parcours et qui assurait la continuité d'un récit fondé sur une paradoxale discontinuité et sur l'oubli. Peu d'artistes ou cinéastes se sont risqués à cela, à cette expérience de l'oubli. La mémoire est le sujet obligé dans l'art de la seconde moitié du XXème siècle. Yang

prenait le parti délibéré de fonder sa proposition sur l'oubli comme procédure d'installation, de mise en scène donc.... Le cinéma est pourtant tout autant fondé sur l'oubli et pas seulement sur nos possibilités mnémotechniques. La preuve : chez Alfred Hitchcock par exemple, il faut oublier qu'un couteau peut servir à tuer pour... qu'il revienne à cette fin avec l'effet de terreur voulu.

Il y avait donc un récit dont l'espace entre chaque « épisode » était consacré à d'autres artistes. Cela engendrait l'oubli chez le visiteur d'autant que celui-ci était dans une sorte d'expectative et d'inconfort car il était soumis de surcroît à un récit lacunaire. Il y avait donc une double stratégie d'oubli. Chaque nouvel écran venait compléter le précédent mais augmentait le suspens et prolongeait l'expectative, approfondissant l'incertitude, sans apporter de conclusion au récit. J'ai été frappé par ce mode de narration suspendue, ces démarrages de fiction successifs qui ne se concluaient pas.

Dans cette installation de la biennale, comme dans sa nouvelle œuvre la plus récente, on assiste à des événements filmés dont les liens entre eux manquent. On a donc le sentiment d'être devant une *ruine* cinématographique. Mais ce qui manque est concerté et maîtrisé par le cinéaste, par le peintre si j'ose dire. Ces trous narratifs m'ont fait songer aux vides laissés par les peintres chinois traditionnels, vides destinés à faire s'engager le regardeur, pour interpréter et compléter à sa guise. Dans la peinture chinoise, un blanc entre deux montagnes est un appel à la méditation.

C'est d'ailleurs le propre de beaucoup de propositions filmées contemporaines en musée ou en galerie que d'offrir des fragments de récits abandonnés, qui "ne prennent pas", laissant le spectateur dans une sorte de suspension, une frustration narrative. Comme Jean-Luc Godard, Yang savait couper au moment où on est susceptible d'être le plus frustré. Chez Yang, les séquences sont fortement affirmées narrativement, empruntant délibérément à des codes classiques ; les cadrages, les variations d'échelles et de plans comme dans le cinéma classique, comme dans le cinéma noir américain et le cinéma des années 1950-1960. Yang dit : « *Beaucoup de vieux films chinois des années 1920 et 1930 sont magnifiques. Certains films muets sont en réalité très modernes. Ils m'ont inspiré, on a beaucoup à apprendre de ces films. Il y a aussi des films occidentaux de différentes époques comme Stranger than Paradise de Jim Jarmusch, 8 1/2 de Fellini et les films de Micheangelo Antonioni et Ingmar Bergman. Ces cinéastes sont comme des enseignants, j'apprends quand je regarde leurs films.* »



Installation de *Fifth Night*, 2010, 7 screen installation, black and white film, sound, 10'37',
Galerie Marian Goodman, 2011 (crédit photo: Marc Damage)

En 2011, j'ai vu ici, une installation sur sept écrans qui s'appelle *The Fifth Night*. (extrait). Avec ce film, Yang interroge par le moyen de l'installation, et non par la théorie, ce qui est au fondement du cinéma, c'est à dire une articulation insécable entre continuité et discontinuité. Il faut en cinéma, la discontinuité des images pour créer la fluidité continue du mouvement.

Dans cette installation, les écrans sont distincts, n'ont rien à voir ensemble si ce n'est qu'ils sont reliés finalement par une unité de lieu et de temps bien que restituant différents points de vue. Des éléments mobiles (personnes et automobiles) assurent la continuité narrative. La mise en scène organisant le parcours de personnages sur une place de Shanghai, était tournée dans un espace qui évoquait un plateau de cinéma des années 1930. Le film était ainsi déployé sur sept écrans dont la synchronisation rassurait le spectateur mais le perdait d'un point de vue narratif. J'ai reconnu la référence à un film connu *Street Angel*, de Johann Mutzi. Pour les chinois, c'est leur *Scarface*.

Le temps ne me permet pas de faire une rétrospective du travail de Yang, mais je voudrais vous montrer quelques images de *New Women*, un film en noir et blanc que je n'ai pas vu installé. Projeté sur cinq écrans, le film présente des femmes splendides, totalement nues, qui conjuguent leurs mouvements avec des sculptures classiques et constructivistes des années 1930. C'est absolument muet. (extrait)



Installation de *New Women*, 2013, 5 screen multi-channel video installation, 8-10 minutes (each screen) Art Basel Unlimited, Marian Goodman Gallery, Bâle 2014

Ce qui m'intéresse ce sont les héritages multiples de Yang Fudong, délibérés ou non, et ce qu'il doit à la modernité occidentale et comment il en fait une sorte de syncrétisme. Chaque proposition est une réflexion sur un moment historique de la culture visuelle. J'ai évoqué le cinéma chinois des années 1930... Ici, on a le moment constructiviste et surréaliste des années 1920-1930.

Je voudrais vous montrer un extrait du film *Impatience* de 1928 de Charles Dekeukeleire qui fait dialoguer des formes géométriques, sculpturales et minimalistes avec le corps féminin (*extrait*). On voit bien d'où viennent les références de Yang...

Je vous montre aussi des photographies de cet artiste tchèque des années 1920, František Drtikol, qui représenta le corps féminin nu comme une forme, comme une abstraction. Yang Fudong parle d'ailleurs aussi d'une recherche d'abstraction, proche du travail de Drtikol. (*diaporama*). On retrouve chez l'artiste tchèque le chapeau et la dentelle sur le visage. Le chapeau est d'ailleurs à cette époque le résultat d'une pression du feutre à chaud sur des formes géométriques en bois, parfois créés par des artistes.

Un artiste comme Yang Fudong aujourd'hui, vient comme un personnage d'ailleurs, loin de l'Occident, nous rappeler à notre devoir de mémoire moderniste. En même temps, vous l'avez bien compris, ce travail de Yang n'est pas de la copie ni seulement de la référence.



Installation de *New Women*, 2013, 5 screen multi-channel video installation,
8-10 minutes (each screen) Art Basel Unlimited, Marian Goodman Gallery, Bâle 2014

Un autre aspect majeur du style de Yang Fudong, c'est le recours au ralenti. Que serait l'art vidéo aujourd'hui sans le ralenti ? Dans l'art contemporain le ralenti est même devenu académique, la moindre image banale restituée au ralenti devient noble, majestueuse. Rares sont les artistes aujourd'hui qui échappent à la facilité académique du ralenti. Chez Yang Fudong, le ralenti est complexe.

Ce qui m'intéresse particulièrement dans *New Women II*, c'est l'*incertitude*. En tant que spectateur on est dans l'incertitude entre le *slow motion* (le ralenti des images) et la lenteur des gestes des actrices. C'est passionnant chez lui : on passe de l'un à l'autre sans s'en rendre compte. Yang *réfléchit*, et j'emploie le mot à dessein, avec notamment les petites maisons en miroir qui font en sorte de décliner, de mettre en scène, ce qui est le ralenti des images et le ralenti des gestes. C'est assez troublant. C'est comme si Yang *analysait* le passage de l'art du cinéma à l'image mouvante exposée. *New Women II* n'est pas du cinéma. Yang Fudong réfléchit à cette distinction, par ce glissement qu'il fait de l'intérêt pour le sort des personnages à l'intérêt pour le sort des images.

Pour simplifier outrageusement, j'avance que l'art cinématographique s'intéresse prioritairement au destin des personnages alors que l'art contemporain vidéo s'intéresse au destin des images. Avec le cinéma, on a une histoire, un début une fin, vous êtes capturés dans une salle pour être captivés. Ici vous n'êtes pas capturés, votre écoute et votre regard sont flottants, ce n'est pas du tout dans le même dispositif. Or le sort des images n'a pas la même force de capture sur vous, d'où ce suspense narratif qui épargne le spectateur mobile qu'est le visiteur de musée ou de galerie.... Il faudrait inventer pour les meilleurs

GALERIE MARIAN GOODMAN

artistes comme Yang Fudong, une formule pour qualifier ce genre de « film exposé », cela pourrait être une *iconicité narrative*.

Si Yang Fudong s'inspire du cinéma, il y a des cinéastes comme Tsai Ming Liang qui se sont inspirés des artistes plasticiens tels que Yang Fudong. Avec les *Chiens errants* de Tsai Ming Liang, les plans séquences d'un quart d'heure se succèdent, les plans sont immensément longs et immobiles. Quelqu'un comme David Lynch s'est aussi fait remarquer car son cinéma est sans doute influencé par l'installation. *Lost Highway*, *Blue Velvet* ou *Mulholland Drive* sont des installations filmées par bien des aspects.

La présente installation *The Coloured Sky: New Women II* est imprégnée de douceur, de langueur, impressionnante par sa maîtrise plastique. Une de ses séductions réside dans la beauté des *modèles*. La beauté des *modèles*, c'est une des traditions du cinéma chinois, que continue un cinéaste taiwanais Hou Hsiao-Hsien avec le film magnifique *Fleurs de Shanghai* par exemple, qui travaille aussi l'incertitude des ralentis d'images.



Yang Fudong, *The Coloured Sky: New Women II*, 2014, Installation vidéo, cinq écrans, son, 15min.48. Crédit photo : Aurélien Mole

Le goût pour les *modèles* vient aussi du XIXe siècle. Une grande partie de la peinture du XIXe fut appréciée et admirée non pas pour la qualité des peintres mais pour la qualité des modèles représentés, la beauté des femmes. Le bourgeois du XIXe ne regardait pas seulement la matière picturale mais aussi la beauté des femmes dépeintes, la beauté des modèles. Il ne faut pas oublier cela dans le travail de Yang.

Ce qui est passionnant dans les films de Yang Fudong, ce sont ces *modèles* en attente d'usage fictionnel, comme des cintres, en attente d'utilisation. Au fond le

spectateur est constamment confronté à une incertitude des images en remplacement de l'incertitude fictionnelle des personnages.

Mais ce glissement, cette suavité sont très trompeurs dans *New Women II*. Comme chez les grands artistes, le sujet de ce qu'il montre c'est depuis les formes qu'il se construit. Pour les artistes comme Yang Fudong, ce sont les formes qui doivent penser, selon cet adage devenu fameux avec Godard...

Chez Yang, je voudrais donc parler de ce *principe d'incertitude* qui agit au cœur de tous ses projets et plus encore avec *New Women II*. J'emprunte la formule d'Heisenberg que je détourne. C'est la formule qui me plaît ici. Toute l'installation n'est pas seulement le résultat de points de vues différents qu'il faudrait assigner à chaque écran, c'est dans les images mêmes que s'affrontent plus radicalement des éléments plus étrangers qu'ils n'y paraissent à première vue. Il faudrait parler de contradictions affirmées mais aussi aplanies, fluidifiées y compris les clichés, l'émerveillement.

Je vois deux ou trois contrastes qui rendent les tensions subtiles ; les transparences et les reflets; tout ce qui est animé et inanimé. J'ai oublié de vous dire que tous les grands genres de la peinture sont présents : la nature morte, le portrait, le paysage, le défilé, la danse. Le Surréalisme, avec la fille et le coquillage. D'une manière inattendue les couleurs approfondissent la recherche de Yang. Bien sûr on a aussi la référence évidente aux années 1960, la plage avec les starlettes...

Par rapport à *New Women*, ce n'est pas la confrontation des corps avec la volumétrie, ici c'est une expérience sur la profondeur de l'espace. Ici c'est la profondeur de champ qui est interrogée, d'où l'emprunt par Yang de trucages du cinéma ancien, les fausses profondeurs appelées les *back projections* qui consistaient à mettre des acteurs dans un studio avec projections de décors naturels derrière eux.

Yang se souvient de cela, c'est d'ailleurs une manière de continuer la peinture y compris dans sa fabrication. On sait aujourd'hui, grâce aux radiographies, que souvent certains peintres installaient un paysage et un autre peintre - comme dans un studio d'Hollywood ! - installait les personnages sur le décor déjà peints. Certains décors déjà peints n'ont parfois d'ailleurs, jamais servis.

Les panneaux transparents colorés constituent un labyrinthe pour faire passer les modèles du fond de l'écran au premier plan. C'est une autre contradiction frappante dans l'espace restreint du studio car ces panneaux installent des ponctuations dans l'espace.

Par ailleurs, Yang expérimente ce que le numérique ne permet plus, c'est à dire de merveilleux « défauts » comme le flou. Avec la technologie numérique, le flou se « calcule », et ne résulte pas seulement d'heureux accidents ou de réglages optiques. Les caméras numériques corrigent et assurent une netteté optimum par elle-mêmes.

GALERIE MARIAN GOODMAN

Je voudrais terminer en disant que tout ce travail sur les aplats colorés trouve son origine pour Yang Fudong, chez le cinéaste le plus contemporain, Michelangelo Antonioni. Antonioni est un cinéaste qui passe directement du classique au contemporain. Yang évoque le nom de ce cinéaste qui hante l'imaginaire des artistes aujourd'hui, comme Cindy Sherman ou Jeff Wall. Dans un extrait de reportage sur un tournage, on voit Yang au travail et on peut en rapprocher cette séquence fameuse de *Blow up*, avec les verres et les transparences colorées. Yang nous rappelle-t-il ce cinéaste oublié du grand public mais extrêmement regardé par les artistes. **(extrait)**

Pour toutes les images : Courtesy de l'artiste et de Marian Goodman Gallery.