

ETC



Le concept de « transexpérience »

Maïté Vissault

Numéro 63, septembre–octobre–novembre 2003

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35390ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Vissault, M. (2003). Compte rendu de [Le concept de « transexpérience »]. *ETC*, (63), 72–77.



ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

Münster

LE CONCEPT DE « TRANSEXPÉRIENCE »

Chen Zhen : R - R - R, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Exposition organisée par le Westfälischer Kunstverein et le Cercle des Amis du Landesmuseum 21 juin - 21 septembre 2003

branlé par le développement fulgurant ces dernières années des technologies et moyens de communications, l'art contemporain, depuis longtemps international, est devenu « mondialiste », sans frontière. Tout en se réclamant de la subjectivité manifeste de son regard, il s'est mis à enregistrer le monde pluriel en l'état, à explorer l'autre et le même, à scruter les mutations économiques, sociales, éthiques des cultures et à donner à voir la multiplicité et l'hybridité de la vision contemporaine. En effet, plus le monde tend vers une pluralité – globalisée – plus les œuvres usent d'organismes techniques ou technologiques de plus en plus complexes – présentant le plus souvent simultanément différents points de vue sur de multiples supports. Il suffit pour s'en convaincre de citer succinctement quelques travaux-phares de l'art contemporain : les installations vidéos d'Eija-Liisa Ahtila, de Douglas Gordon ou Pierre Huyghe, les environnements de Raymond Pettibon ou Thomas Hirschhorn, les sculptures de Sarah Lucas, Loris Cecchini ou Mike Kelley, les performances de Rirkrit Tiravanija ou encore les fresques de Michel Majerus. L'œuvre contemporaine est ainsi fondée sur une structure ouverte de plus en

plus mobile, qui use pour s'exprimer de multiples langages : visuel, auditif, cognitif, olfactif, psychique, technologique... De cette façon, elle explore, tout autant qu'elle fait explorer, la coexistence en son sein de différents points de vue, de différentes influences, de différents contextes dont elle est le fruit ou le produit¹. Du fait de cette hybridité substantielle, l'œuvre contemporaine se crée à chaque exposition un contexte propre, dans lequel elle sera perçue et commentée, et qui du même coup, tout en la faisant exister, en modifie le contenu. Ce « phénomène » n'est ni nouveau, ni spécifique au jeune art plastique car il est inhérent au fait que ce soit « le regardeur qui fait le tableau »² ; toutefois, ce qui est spécifique à beaucoup d'œuvres d'art contemporaines, c'est que les artistes, et non plus seulement les regardeurs, expérimentent la richesse de ses connexions ouvertes et en font un programme.

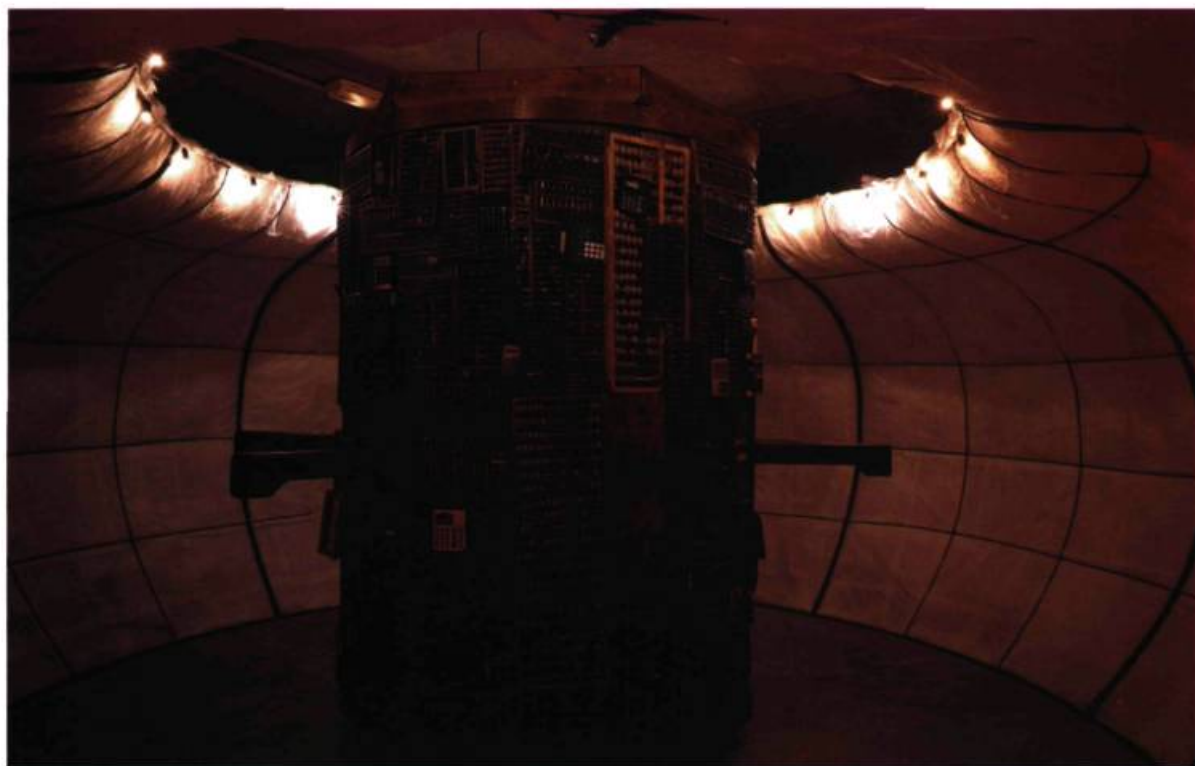
Pionnier de l'œuvre ouverte, d'une pensée de l'hybridité et de la multiplicité, Chen Zhen a déjà, depuis le milieu des années 90, désigné cette qualité de l'art contemporain du nom de « transexpérience » : « une sorte de Fusion-transcendance d'expériences », « un mode de pensée, une méthode de création artistique

capable de connecter ce qui précède à ce qui suit »³. Intimement liée à son expérience personnelle, la « transexpérience » décrit un processus, une démarche basée en premier lieu sur l'échange et l'expérimentation, puis sur le lien et la fusion. En effet, parti de Shanghai en 1987 pour venir s'installer à Paris, Chen Zhen fut plongé brutalement dans un contexte culturel étranger, dont il s'efforça d'assimiler le caractère singulier. Cette expérience fondamentale, fondée sur l'ouverture et l'échange, enrichit considérablement sa sensibilité culturelle et détermina son attitude vis-à-vis du monde et de l'autre. Dans son œuvre, cela se traduit entre autres par l'émergence du concept directeur de « transexpérience » et par une pratique intensive de l'installation : cette forme artistique née en Occident, au milieu des années 60, de la découverte du contexte, à l'heure de l'explosion des médias et de la re-localisation sociale de l'art.⁴

Sous la forme du contexte, l'installation offrait à Chen Zhen une plate-forme, un terrain, lui permettant de laisser transparaître – ou exister – la confrontation ou tension – le « malentendu » aurait-il dit – née de la rencontre entre ses racines culturelles franco-chinoises et les autres éléments, culturels ou non, inscrits dans le lieu d'exposition. Familier à son mode de pen-

sée, ce « genre » trouvait de surcroît son pendant chinois dans le Feng Shui, une technique ancestrale de contrôle des flux d'énergie par une « philosophie » de la disposition des éléments dans l'espace⁵. Pour Chen Zhen, l'installation était donc une forme qui, en son for intérieur, répondait à sa sensibilité culturelle profonde⁶ et, en soi ou en substance, avait l'âme de la « transexpérience ».

Subséquentement, ses installations, bien que nées dans un contexte singulier, n'étaient pas nécessairement rivées à leur contexte d'émergence. Déplacées, transposées dans un autre contexte, elles pouvaient le cas échéant s'épanouir, s'enrichir, se transformer, sans pour autant perdre le fil de leur raison d'être. « Je crois, dira-t-il à Daniel Buren qui l'interrogeait justement sur sa conception de l'installation, que c'est tout à fait envisageable et c'est même avantageux d'élargir une idée conçue d'abord pour un lieu et de développer sa potentialité et sa richesse par la suite. »⁷ L'œuvre en situation – in situ – fut ainsi pour Chen Zhen un concept en mouvement, capable lorsque cela s'y prêtait d'accumuler les contextes et de les faire résonner tout en les transcendant. Par conséquent, à chaque exposition, l'œuvre relève un défi vis-à-vis du lieu dans lequel elle vient prendre place.



Chen Zhen, *Prayer Wheel - « Money makes the Mare Go »* (proverbe chinois), 1997. Photo : André Morin/CCC Tours.

Chen Zhen mettra souvent cette idée à contribution, détruisant en partie des œuvres pour les reconstruire ailleurs, modifiant quelques éléments de telle grande installation afin de la faire « entrer » tant physiquement que symboliquement dans de nouveaux lieux. Néanmoins, c'est dans son dernier projet, dédié à la « transexpérience », qu'il semble lui avoir donné toute sa valeur conceptuelle.

Ce projet, interrompu par sa mort prématurée en 2000, fut pensé pour une exposition personnelle au CCC de Tours et mis en place en 2002 par Xu Min, sa femme⁸. Il réunissait dans cinq salles disposées en boucle cinq grandes installations, toutes réalisées entre 1997 et 2000 aux « cinq » coins du monde. Sur l'unique note laissée par Chen Zhen, on peut lire en titre : « Résidence – Résonance – Résistance » (R – R – R), « 5 projets pour 5 continents », puis sont listés les noms des cinq continents auxquels Chen Zhen a respectivement associé un projet précis. Dans ce nouveau contexte – cette fois-ci défini essentiellement par le thème de l'exposition : les cinq continents⁹ – les œuvres exposées, connectées les unes aux autres, acquéraient un sens spécifique qui venait développer leur sens originel – Chen Zhen aurait dit qu'elles confrontaient là leur « lieu » propre.

Table Ronde – Côte à côte, réalisé en 1997 pour la Biennale de Lyon, représentait le continent européen. Composée de deux tables rondes accolées, supportant d'un côté 14 chaises encastrées provenant d'Asie, de l'autre 14 chaises encastrées d'origine occidentale, cette installation, conçue pour l'exposition *L'autre* de Harald Szeemann, met en scène un face-à-face, deux perceptions opposées du dialogue : celle de l'Asie, fondée sur l'harmonie, et celle de l'Occident, basée sur la négociation et le conflit. Une première version de *Table ronde* a été réalisée en 1995 pour la place des Nations Unies à Genève. Il s'agissait d'une table ronde supportant 29 chaises de toutes les époques, provenant des « cinq » coins du monde. La table ronde asiatique – symbole d'harmonie et de dialogue – était ici, du fait de son déplacement devant le bâtiment des Nations Unies, transformée en table de conférence internationale, lieu par excellence des luttes modernes pour le pouvoir¹⁰. Bien que de forme différente, la « double table » exposée à Lyon reprenait et étendait le concept sous-jacent de cette première table, en concentrant cependant son propos sur l'idée de « malentendu éternel », inscrit en chinois au centre physique de la table

ronde asiatique¹¹. De nouveau exposée dans l'exposition consacrée aux cinq continents, *Table Ronde – Côte à côte* transcendait cette fois-ci l'image du conflit entre les cultures pour symboliser l'idée d'une dynamique européenne propre basée sur la négociation que l'on trouvait dans la première table. Sa signification se trouvait ainsi, du fait de ses expositions successives, élargie. De plus, son vécu particulier introduisait dans ce nouveau contexte de multiples « résonances » spatio-temporelles qui venaient s'entrechoquer et se multiplier dans l'espace, offrant au spectateur l'occasion d'expérimenter concrètement toutes les potentialités du concept de « transexpérience ».

À l'instar de *Table Ronde – Côte à côte*, les cinq installations du projet de Tours véhiculaient, chacune à leur manière, expériences et contextes : *Prayer Wheel – « Money makes the Mare Go »* confrontait le continent américain à son culte du capitalisme en lui offrant un moulin à prière tibétain pour calculatrices de tous âges, *Beyond the Vulnerability* témoignait en autant de petites constructions en bougies réalisées par un « bureau d'urbanisme », improvisé avec des enfants brésiliens de la rue, de l'essor encore chaotique et fébrile des sociétés sud-américaines, tandis que *Shanghai # 1* proposait, sous forme de carnet de notes photographiques, un voyage initiatique au cœur d'une Asie en projet. *Couldn't Bananas be black ?*, créé en 1999 pour une exposition qui eut lieu à Houston, interrogeait quant à elle les relations raciales conflictuelles des africains et des asiatiques. Basée sur la question du malaise politique et social de caractère raciste soulevé par une étude scientifique qui démontra les origines africaines des peuples asiatiques, cette installation complexe composée de multiples « objets » – dessins, photos, interviews, rapports scientifiques, chaises supportant un édifice de bougies, tour composée d'un empilement de chaises et de bougies, longue table d'échecs en bois... – racontait l'histoire d'un couple afro-asiatique – constellation apparemment extrêmement rare. Dans le contexte de cette première exposition, son propos reflétait indirectement le problème de l'intégration de la communauté noire aux États-Unis et plus particulièrement à Houston. « *Couldn't Bananas be black ?*, dira Chen Zhen, mène une « investigation sociale » sur les mariages entre Chinois et Noirs, dans le but de questionner les relations, les dialogues, les incompréhensions, les conflits et discriminations existants entre les nations marginalisées et les

ethnies – si souvent dissimulés derrière les sociétés. »¹² Posées sur une longue table d'échec en bois, des statuettes africaines affrontaient des pions asiatiques. Là encore, Chen Zhen révélait très justement, à l'aide de la « mise en scène plastique » d'un face-à-face culturel, quelle était en substance la position du continent noir sur l'échiquier géopolitique mondial.

Résidence – Résonance – Résistance (R - R - R) – tel était le titre de l'exposition de Tours¹³ – s'efforçait ainsi de cerner certains mécanismes qui régissent le globe et de développer la « vision métaphorique du monde » de son auteur tout en interrogeant ses racines culturelles asiatiques. Comme il l'affirmera à Jérôme Sans : « La notion de « Résidence – Résonance – Résistance » (R - R - R) affirme certaines positions que je souhaite développer. Résider, s'ancrer dans différents contextes culturels ; Résonner, dialoguer avec les cultures « locales » ; Résister, diluer la « mono influence culturelle » occidentale dans mon esprit. »¹⁴ Ainsi, à travers ce désir inépuisable de confrontation qui motiva toute sa production artistique, Chen Zhen a non seulement réalisé une œuvre visionnaire sous bien des angles mais, sans y paraître, il a aussi ouvert la voie à de nombreux artistes contemporains. Son usage singulier de l'installation comme réservoir d'expériences, comme « batterie », augurait une appréhension différente, plus intérieure mais tout aussi spécifique, du contexte et son concept de « transexpérience » prophétisait une attitude parasite de l'art vis-à-vis du monde. Chen Zhen parlait d'ailleurs volontiers de « virus » et de « malentendu » pour définir le rôle de l'art et affirmait que « la question de l'identité [n'était] plus simplement « d'où venez-vous ? » Mais « où allez-vous ? »¹⁵ C'est cette position qu'occupe aujourd'hui en grande partie l'art contemporain.

MAÏTÉ VISSAULT

NOTES

- ¹ L'art contemporain ne se contente pas de refléter le monde, il agit en lui autant que le monde agit dans le processus artistique. Il est par conséquent de type phénoménologique.
- ² Clin d'œil au très fameux commentaire de Marcel Duchamp.
- ³ Chen Zhen, conversation avec Xian Zhu, 1996.
- ⁴ L'une des premières manifestations de l'art de l'installation fut l'exposition PS1, qui se déroula vers le milieu des années 60 dans une ancienne école. Cette exposition fera, après plusieurs éditions, institution. Aujourd'hui, le PS1 (fondé en 1971) est un fameux centre d'art contemporain new-yorkais.
- ⁵ Chen Zhen fera explicitement référence au Feng Shui dans sa dernière grande installation *Zen Garden*, réalisée en 2000 à la Galleria Continua, San Gimignano, Italie.
- ⁶ À ce propos, lors d'une discussion au sujet de la « transexpérience » avec Xian Zhu, Chen Zhen déclara : « Les Chinois sont les gens qui attachent le plus d'importance au contexte », Chen Zhen, conversation avec Xian Zhu, 1996.
- ⁷ Chen Zhen, « Conversation entre Daniel Buren et Chen Zhen », in *Chen Zhen : Éloge de la magie noire*, Torino, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, 2000, p. 122.
- ⁸ Xu Min a presque toujours assisté Chen Zhen dans son travail d'artiste, participant tant à l'élaboration conceptuelle des œuvres qu'à leur installation. On peut par conséquent affirmer que la réalisation de ce dernier projet suit fidèlement l'intention de l'artiste.
- ⁹ On peut cependant noter que ce thème a aussi été induit par la configuration singulière des lieux. En effet, cette disposition en boucle des grandes pièces en enfilade du CCC a sûrement inspiré à Chen Zhen des idées associées au microcosme/macrocosme et par extension au circuit fermé, au monde, à la globalisation, etc.
- ¹⁰ Au centre de la table, on pouvait lire une inscription emblématique en chinois reprenant les droits de l'homme.
- ¹¹ Dans la présentation sommaire de cette œuvre pour la Biennale de Lyon, Chen Zhen évoque un projet constitué de trois tables, la première étant la table ronde de 1995, la deuxième deux tables montées l'une sur l'autre (non réalisé) et la troisième étant la double table de Lyon. Ce projet, dira Chen Zhen, constitue : « ma vision métaphorique du monde à travers mes expériences personnelles ». Chen Zhen, in Harald Szeemann, *L'autre*, Lyon, IV. Biennale de Lyon, 1997, p. 128.
- ¹² « *Couldn't Bananas be black*, conducts a 'social investigation' on the inter-marriage between Chinese and black people, for the purpose of questioning the relationships, dialogues, misunderstandings, conflicts, and discriminations between marginalized nations and ethnicities – so often hidden behind societies », Chen Zhen, « Artist's Statement », Plaque de présentation, Projekt Row Houses, Houston, 1999 – 2000, n. p.
- ¹³ Ce titre a été réutilisé pour l'exposition du Westfälischer Kunstverein de Münster, car celle-ci reprend en grande partie la configuration de l'exposition du CCC.
- ¹⁴ Chen Zhen, « Le silence sonore : interview de Chen Zhen par Jérôme Sans », in *Le silence sonore/Zvonka tisina/Sonorous Silence*, Albi, Cimoise et Partique, 2000, p. 41.
- ¹⁵ Chen Zhen, in Eleanor Heartney, « Chen Zhen 'entre' les cultures », *Art Press*, n° 260, septembre 2000, p. 23.



永恆的

