

Chen Zhen Une nouvelle mémoire

Jean Dumont

Numéro 40, été 1997

Centre international d'art contemporain

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/9762ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Le Centre de diffusion 3D

ISSN

0821-9222 (imprimé)

1923-2551 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dumont, J. (1997). *Chen Zhen : une nouvelle mémoire*. *Espace Sculpture*, (40), 8–9.

Une nouvelle mémoire

chen zhen

JEAN DUMONT

Quoi de plus étranger au regard et à la culture de la majorité d'entre-nous qu'un pot de chambre issu de l'ancienne tradition chinoise? À moins d'être un incondicional tenant de l'art comme moyen universel de communication, le spectateur habituel ne pouvait donc que s'étonner de la familiarité insidieuse ressentie face à *Daily Incantations/Incantations quotidiennes*, la sculpture-installation de Chen Zhen, présentée, dans le cadre des Cent jours d'art contemporain, l'automne dernier, par le CIAC.

Une centaine de ces contenants éminemment utilitaires, ramassés dans les rues de Shanghai par l'artiste et ses amis, constituent en effet l'un des matériaux essentiels de l'oeuvre, une énorme boule remplie de débris d'appareils électroniques de communication complétant l'ensemble.

D'où peut bien naître alors le sentiment imprécis de complicité ressenti par le spectateur face à l'oeuvre? Peut-être simplement de la présence du bois utilisé pour la fabrication de ces contenants—dont il ignore l'usage, et des portiques auxquels ils sont accrochés. À moins que ce ne soit de leur disposition d'ensemble, sous la forme d'une fosse d'orchestre ou d'un stade, et du son inusité s'échappant de chacun des pots de chambre par le biais du haut-parleur qui y est dissimulé... Toujours est-il que cette complicité est suffisante pour retenir le spectateur devant l'oeuvre, et l'ignorance des fins de cette dernière assez totale pour déclencher sa réflexion.

Cette fissure, ce déplacement entre l'appréhension sensible et le savoir raisonnable, indispensables au fonctionnement de toute oeuvre, ne caractérisent pas seulement le premier regard posé sur celle-ci. On les retrouve, à de nombreux autres niveaux, dans la production de Chen Zen.

L'artiste, né en 1955 à Shanghai, vit depuis de nombreuses années à Paris et a exposé dans plusieurs pays occidentaux. Les ruptures de continuité, les recouvrements, les glissements du regard et de la compréhension ne manquent donc pas dans l'expérience qui nourrit son oeuvre. Ils jalonnent, non seulement l'écart existant entre sa culture d'origine et celle de l'Ouest à laquelle il est confronté maintenant, mais aussi celui entre l'ancienne culture chinoise et ce qu'il en reste dans la Chine d'aujourd'hui, entre les préceptes du Petit Livre rouge du grand Timonier et le capitalisme qui s'installe en terre d'Asie, entre ce que fut réellement la jeunesse de l'artiste et celle dont il se souvient, entre ce qu'il sait ou devine de l'antique culture occidentale et ce que celle-ci est devenue...

Les multiples traductions, retours et (re)visitations que suscitent ces passages d'une culture à une autre, ou d'un temps d'une culture à un autre temps peuvent bien sûr être cause, chez l'artiste—comme chez le spectateur—de tous les silences et errements inséparables depuis toujours des phénomènes de traduction. Mais cette multiplicité, cette mise en cause des certitudes, à l'intérieur même d'une activité raisonnée, permet aussi à Chen

Chen Zhen, *Daily Incantations (Incantations quotidiennes)*, 1996. Bois, métal, 101 pots de chambre de Shanghai, fils électriques, radios. 701 x 549 x 366 x 244 cm. Collection : Dakis Joannou, Athènes. Photo : Guy L'Heureux. Courtoisie du Centre international d'art contemporain de Montréal.

Zen, à partir de prémices relativement simples, d'esquisser un lieu remarquablement riche de l'activité artistique parce qu'il tient compte de ses contextes. Du centre aussi bien que des marges de ce lieu, il peut alors faire signe à ce qui sous-tend, sans que nous puissions le nommer, le devenir existentiel de l'humanité.

Antérieure à cette interrogation, la présence physique contiguë dans l'oeuvre de l'objet ancien traditionnel chinois et de déchets des technologies les plus actuelles, celle du son du rituel quotidien du nettoyage des pots dans les rues de Shanghai et celui, tout aussi familier, de la récitation, en groupe, de textes de Mao, induisent, chez le spectateur occidental imbu de la notion de progrès, un premier degré de lecture faisant allusion aux extraordinaires bouleversements sociopolitiques qu'a connus, au cours des dernières décennies, le pays natal de l'artiste. Le fait de présenter ces objets fortement identitaires dans les territoires de l'Ouest fait quant à lui écho, en un juste retour des choses, à la pénétration de l'Orient par la civilisation matérielle occidentale.

Dès l'au-delà de ces premières lectures, nos réflexions pourraient être gravement troublées par l'ignorance, chez la plupart d'entre-nous, de l'histoire, de la pensée et de la culture chinoise. Pourtant, curieusement, les gestes posés par Chen Zhen au nom de cette pensée foncièrement autre,

semblent répondre de ce côté-ci du couchant, d'une façon moins étrangère que prévue, à des interrogations posées par tout un pan de notre philosophie. Comme si, à un autre niveau de la différence, s'étaient déjà tissés des liens ignorés. En lisant, par exemple, les réflexions sur les notions d'objet et de vestige livrées par l'artiste à l'occasion d'un entretien avec le critique Jérôme Sans, on ne peut s'empêcher de penser à celle posée par Heidegger à propos des souliers de paysan peints par Van Gogh. Une réflexion qui porte sur la totalité du réel de la représentation de ces objets «... À travers (lesquels) repasse la muette inquiétude pour la sûreté du pain, la joie silencieuse de survivre de nouveau au besoin, l'angoisse de la naissance imminente, le frémissement sous la mort qui menace». Mais aussi sur la totalité du réel de ces objets eux-mêmes, de ces souliers, quand ils sont portés simplement par la paysanne. « Ce simplement est-il si simple? », demande le philosophe, qui pose plus loin la question de la *dépendance* de l'objet.

Il existe, pour Chen Zhen, deux sortes de traces principales. «... D'une part celles qui existent en soi dans la société, des objets trouvés notamment, jusqu'à celles de l'esprit, de l'histoire d'un lieu; d'autre part, celles engendrées à l'intérieur même de mon travail à partir de ces objets et des lieux que j'investis. Dans le premier cas la trace est liée à la notion de mort et de tragédie (...) Dans le deuxième cas, par le prolongement ou le dédoublement de traces déjà existantes, on entre dans une dimension de renaissance...».

Les pensées qui s'attachent à l'appréhension d'un substrat, — non pas fondamental, mais existentiel du réel, que ce soit le Tao oriental ou la notion heideggerienne de l'Être, ont en commun d'échouer sur l'écueil du langage. Les mots qui les disent ne semblent être là que pour indiquer qu'elles ne peuvent s'exprimer que dans le dépassement même de ces mots. Leur langue ne peut rien nous apprendre, mais seulement obliger chacun d'entre-nous à gérer l'angoisse pour son propre compte, et en sachant que nous ne pourrions jamais réfléchir qu'entre le «déjà né» et le «encore en vie».

Un des intérêts de la production de Chen Zhen, particulièrement cette *Daily Incantations/Incantations quotidiennes*, est peut-être de nous permettre de ressentir moins tragiquement la gestion de cette angoisse en déplaçant légèrement le sens trop étroit que nous donnons habituellement à certaines notions: la notion de temps entre autres. Les différen-

ces dures entre passé, présent et avenir s'amenuisent évidemment dans la présence commune des objets et de leurs traces. Mais bien plus que cela, l'oeuvre fait prendre conscience d'une nouvelle dimension de la mémoire. Une mémoire qui réunit au sein d'une même image mnémonique, des éléments que la mémoire conventionnelle envisage comme séparés, pour ne pas dire disparates: les pots de chambre et le bruit de leur nettoyage en commun, par exemple. Nous passons ainsi de la mémoire de l'objet à la mémoire d'une ambiance, c'est-à-dire de celle d'une simplicité presque abstraite à celle d'une incroyable complexité. Or notre perception du temps terrestre est basée sur l'existence de la succession des ruptures. Elle s'accommode aussi mal de l'idée des ensembles que de celle des limites et des tangences. Dès que la mémoire peut tisser des liens dans l'ouvert des ruptures c'est tout l'édifice du temps qui est remis en cause. Et voilà que s'éclaire d'une nouvelle aube le cycle infini de nos naissances et de nos disparitions... ■

The author comments on *Daily Incantations/Incantations quotidiennes*, the sculpture installation by the Chinese artist Chen Zhen, that was presented at the Cent jours d'art contemporain de Montréal last autumn. It was indeed an amazing installation where the principal elements were chamber pots accompanied by an enormous ball of electronic communications debris which completed the ensemble. Born in Shanghai in 1955, Chen Zhen has lived for many years in Paris and has exhibited his work in a number of Western countries. The ruptures in continuity, the recoveries, the shifts of expression and of understanding are all part of his experience which nourishes the work. They mark not only the difference between his culture of origin and that of the West which he now confronts, but also between ancient Chinese culture and that of China today, between the precepts of the Little Red Book by the great leader and the Capitalism that is being established on the continent of Asia, between that which was the reality of the artist's youth and that which he remembers, between what he knows or guesses about the Western cultural antiquity and that which it has become.

One of the interests of Chen Zhen's work, particularly in *Daily Incantations/Incantations quotidiennes*, is to articulate the too narrow sense that we usually give to certain notions: that of time among others. The differences marked between past, present, and future are reduced here in the shared presence of the traces of the objects and of the objects themselves. The work makes one aware of a new dimension within memory. With the chamber pots and the emanating noise of their being cleaned, we pass from the memory of the object to the memory of an atmosphere, that is to say from a simplicity almost abstract to one that is of a striking complexity. From the moment that memory can make connections in the gaps of the dissidences, it is the whole structure of time which is questioned and illuminated by a new beginning of the infinite cycle of our births and our deaths.

Chen Zhen, *Pied-à-terre - squatter*, no 5, 1996. Ensemble de six dessins numérotés de 1 à 6. Crayon de plomb, fusain, encre de Chine sur papier. 76 x 56 cm. Photo: Guy L'Heureux. Courtoisie du Centre international d'art contemporain de Montréal.

