

Faire du bruit à l'Est

Cet entretien entre Chen Zhen et Eleanor Heartney a été réalisé en 1997 pour *Flash Art* qui ne l'a jamais publié. Le texte a été reproduit dans le catalogue de l'exposition *Chen Zhen, A Tribute*, par le P.S.1 Contemporary Art Center, New York, 2003, pp. 15-16.

Eleanor Heartney est critique et contribue régulièrement à *Artpress* et *Art in America*.

Eleanor Heartney : Vous avez exposé en France, en Allemagne, aux Pays-Bas, au Japon, à Shanghai, en Chine et aux Etats-Unis. Qu'est ce qu'un artiste international aujourd'hui ?

Chen Zhen : Je suis en général invité à des expositions internationales pour deux raisons : pour participer à des expositions d'art chinois en tant qu'artiste chinois contemporain ou pour une exposition de groupe en tant qu'artiste asiatique. C'est très à la mode d'organiser une exposition avec quatre ou cinq artistes asiatiques. C'est tantôt moi, tantôt quelqu'un d'autre qui est choisi. Et puis il y a une troisième raison. Des gens sont parfois très intéressés par mon travail et invite Chen Zhen. C'est ce que je préfère, bien sûr.

E. H. : *Cette mondialisation de l'art est un phénomène plutôt récent. A votre avis, quelle est son origine ? Pensez-vous que ce soit le signe d'une réelle internationalisation ?*

C. Z. : Les biennales et autres expositions de grands musées sont presque les mêmes partout. Nous rencontrons les mêmes artistes, les mêmes conservateurs et les mêmes critiques. Quant à l'explication de ce phénomène mondial ? L'idée de multiculturalisme vient des Etats-Unis. La décentralisation commence par le centre. Des expositions sont maintenant organisées à travers l'Asie : Kwangju, Corée, Japon, Singapour. Ceci reflète non seulement le multiculturalisme mais aussi les changements économiques, politiques et sociaux depuis la guerre froide.

Il y a un proverbe chinois qui dit que le vent souffle de l'Est pendant cinquante ans, puis de l'Ouest pendant cinquante ans. Cela signifie que personne ne peut dominer le monde en permanence. Le peuple chinois a l'intuition que son tour arrive. Les changements économiques provoquent des bouleversements au plus profond des consciences, modifient l'idéologie, la politique et le nationalisme. Il y a maintenant de l'argent en Asie et le monde occidental a besoin d'argent. Il y a un ordre nouveau.

E. H. : *Mais si le vent vient de l'Est, il est évident que les définitions de l'art, du succès et du système artistique viennent toujours de l'Ouest.*

C. Z. : Tout à fait. Il y a essentiellement deux catégories de gens en Asie : ceux qui sont complètement occidentalisés et ne prennent à l'Ouest que ses aspects positifs ; les autres, influencés par le contexte postcolonialiste, sont contre l'Occident, même s'ils n'ont qu'une vague idée de ce qu'ils contestent. Mais si vous êtes juste critique, vous dépendez aussi de l'opinion occidentale. Et c'est en travaillant dans l'espace laissé libre entre ces deux pôles que vous

pouvez trouver une nouvelle manière de créer quelque chose. Je voyage beaucoup, je vois différentes opinions, mais pour moi, en tant qu'artiste, je sens qu'il est plus important de m'enrichir individuellement. Je ne veux pas être limité à la culture occidentale ou chinoise.

E. H. : *Les Occidentaux ont le même problème. Soit ils ont peur de l'Asie, soit ils l'idéalisent comme une culture pure, non salie par l'Occident ou le matérialisme.*

C. Z. : Bien sûr. C'est ce dont Pontus Hulten¹ me parlait lors d'une discussion et qu'il appelait l'éternel malentendu entre l'Orient et l'Occident. Il y a des gratte-ciel partout à Shanghai, du béton et des milliers de voitures. Mais les Chinois gardent leur propre façon chinoise de penser. Il est illusoire de croire que si nous apportons les idées de l'Ouest ici, notre univers sera occidentalisé. N'y pensez pas. L'incompréhension suit toute tentative de compréhension de l'autre. On n'y peut rien.

E. H. : *Pensez-vous que cela s'applique aussi à votre travail ?*

C. Z. : Les artistes asiatiques et occidentaux réagissent souvent de façon totalement différente à mon travail. Prenez l'exemple de *Daily Incantations*, une installation que j'ai faite pour l'espace Jeffrey Deitch (New York) l'année dernière. J'ai utilisé des pots de chambre fabriqués à Shanghai pour créer un ensemble de cloches chinoises. On utilise de moins en moins de pots de chambre à Shanghai. Ils symbolisent la vieille ville, la vieille culture, le sous-développement, etc. Quand je les utilise, je ne les considère pas comme des objets d'art. Ce sont des objets communs qui évoquent la modernisation de Shanghai. A New York, j'ai transformé ces objets du quotidien en cloches, un instrument royal chinois. Les visiteurs chinois ont réagi en disant que c'était horrible, qu'ils sentaient mau-

vais et que c'était honteux de les montrer dans une galerie. Les Occidentaux y voient de beaux objets chinois anciens. Puis, se rendant compte que ce sont des pots de chambre, leur opinion change.

E. H. : *Vous essayez de jouer en permanence entre ces malentendus.*

C. Z. : Je ne joue pas avec, j'essaie de les créer. C'est ma façon de penser. Je veux que les choses deviennent plus compliquées.

E. H. : *En Occident, il est probablement assez facile de créer ces malentendus. Mais qu'en est-il lorsque vous retournez en Chine ?*

C. Z. : L'année dernière, à la biennale de Shanghai, j'ai été invité pour montrer mon travail en Chine, pour la première fois depuis neuf ans. Cependant, mon travail a été censuré. Je venais de faire une œuvre en forme de table ronde à Genève². Cela m'a donné l'idée de faire une table de jeux comme moyen de remettre en cause l'argent, nouvelle religion en Chine, comme dans le reste du monde.

Mon projet était de créer un nouveau jeu basé sur trente-six stratégies militaires chinoises³ sur le plateau d'une table gigantesque. Il devait y avoir cent mille vraies pièces de monnaie chinoise étalées sur la table. Il devait y avoir trente-six trous dans le plateau avec des pots de chambre en dessous. Une manière de dire que l'argent n'est pas propre, du moins pour les intellectuels.

Les hommes politiques chinois ont tout de suite compris ce que cela signifiait. Ils voulaient que je change les matériaux parce qu'ils savaient que ces matériaux pouvaient aisément conduire à des malentendus sociaux.

À Shanghai, j'ai découvert que mon mode habituel d'élaboration d'une œuvre ne fonctionnait pas. Mais l'expérience a été bonne, car je comprends mieux maintenant. Cela ne m'empêchera pas de revenir en Chine pour d'autres expériences. Après dix ans d'absence, je veux retourner dans mon pays et participer au changement culturel qui est en cours.

E. H. : *Les Occidentaux ont tendance à voir l'Asie comme un monolithe et à penser que tous les Asiatiques sont pareils. Comment devrions-nous penser à l'Asie ?*

C. Z. : Je pense que l'Occident devrait s'intéresser à l'individu s'il veut comprendre l'Asie. Chacun est unique. Par exemple, moi, j'appartiens à la génération qui a vécu les dix ans de la Révolution Culturelle. Puis j'ai passé dix ans en Chine après la Révolution Culturelle, pendant la période de réforme chinoise. Je viens de passer dix ans en Occident. Une telle expérience n'a rien à voir avec celle d'un Chinois du même âge qui n'a pas quitté son pays, ni avec celles d'artistes qui ont toujours vécu à New York.

Mais nous avons tout de même des choses en commun. Des gens me demandent par exemple si je suis un artiste conceptuel. Quel est le sens de cette question ? Pour moi, elle n'en a pas. Ils nomment « conceptuel » ce que j'appelle « métaphorique ». Ce qui est conceptuel est lié à un mode de pensée très logique et rationnel alors que les métaphores sont libres et élastiques. C'est une manière de parler d'idées profondément philosophiques.

Les Chinois racontent toujours des histoires qui cachent un sens plus profond. Un célèbre dicton méditerranéen dit : « Fais du bruit à l'Est et attaque à l'Ouest. » C'est la façon de faire des Chinois. Il ne se passe rien d'où vient le bruit. C'est une manière paradoxale de penser.

E. H. : *En quoi cela change-t-il de la pensée occidentale ?*

C. Z. : Ce qu'un New Yorkais entend par métaphorique est probablement assez différent. Je fais référence à un procédé indirect chinois de métaphore. Cette métaphore n'est pas symbolique, elle tient du mouvement, de la mutation : une espèce d'insinuation. Si quelque chose est acide, vous le mélangez à quelque chose de sucré. C'est une contradiction à la Chinoise, comme le Yin et le Yang. Dans mon travail, le moment le plus excitant est lorsque, tout

à coup, il se produit une rencontre entre deux choses qui s'ignoraient jusqu'alors. Tout est dans le contraste, la contradiction et la confrontation.

E. H. : *Cette approche est-elle individuelle ou culturelle ?*

C. Z. : Cette méthode vient d'une part de mon mode de travail mais aussi de ma propre position d'Asiatique dans le monde occidental. Elle est liée à des questions qui ont à voir avec ma propre identité. J'essaie de susciter des malentendus en multipliant les pistes dans mon travail. C'est ma stratégie personnelle dans ma propre existence comme dans mon travail.

Traduit de l'anglais par Françoise Etienne

1. Commissaire d'exposition, Pontus Hulten a été directeur du Moderna Museet à Stockholm et du Centre Georges Pompidou à Paris. Il est à l'origine de la création de l'Institut des hautes études en arts plastiques à Paris dont il a été directeur.
2. *Round Table*, 1995, créée pour l'exposition de groupe *Dialogue de Paix* organisée à Genève au Palais des Nations Unies par Adelina von Fürstenberg.
3. Les anciens stratagèmes de guerre chinois montrent la grande sophistication du savoir militaire chinois, composé de trente-six stratagèmes.

Correspondance entre Nehama Guralnik et Chen Zhen

Cette correspondance par e-mail échangée avant l'exposition entre Nehama Guralnik et Chen Zhen a été publiée dans le catalogue de l'exposition *Jue Chang/Fifty Strokes to Each* en 1998. Chen Zhen la considérait comme un véritable entretien.

Chen Zhen s'est rendu en Israël en février 1997 à l'invitation du Museum of Art de Tel Aviv. Cette première rencontre directe avec le pays et la religion s'est concrétisée par les plans de son installation *Jue Chang/Fifty Strokes to Each* (Jue Chang/cinquante coups chacun), qui a d'abord été exposée au Museum of Art de Tel Aviv de mai à juillet 1998, puis à la biennale de Venise en 1999.

Nehama Guralnik est commissaire d'exposition au musée de Tel Aviv.

« Objets inanimés, avez-vous donc une âme ? » Lamartine¹.

Tel Aviv, le 24 décembre 1997

Cher Chen,

Je suis très enthousiaste à l'idée d'échanger ce type de correspondance traditionnelle et libre avec vous, un dialogue sans contrainte de temps, d'agendas ou d'enregistrements. Son rythme naturel, sa fluidité, et surtout son passage d'un continent à un autre semblent correspondre à la nature de *Jue Chang*², votre projet conçu pour Israël.

Jue Chang, comme certains de vos travaux récents, propose un traitement métaphorique des conflits. Bien qu'elle ait été d'abord conçue *in situ*, inspirée par l'environnement spécifique du site de l'exposition, elle aborde le thème des conflits de façon beaucoup plus large, celui des conflits idéologiques, politiques, culturels, nationaux, religieux ou économiques, en mettant l'accent sur la prédominance des malentendus de toute notre existence qui semblent souvent venir, ou être amplifiés, par nos tentatives pour appréhender une culture à travers les yeux d'une autre.

Votre histoire personnelle d'artiste qui est né et a grandi en Chine, élevé selon les valeurs de la Révolution Culturelle pendant l'adolescence, qui, jeune adulte, a traversé la période de la Réforme et qui est ensuite parti vivre et travailler en Occident (à Paris), où vous avez depuis absorbé la culture et l'art occidentaux sans tarir, vous a conduit à vous intéresser à la notion d'identité culturelle et à réévaluer le système matérialiste et consumériste de l'Occident, non seulement avec la vision d'un artiste contemporain travaillant à un niveau international, mais aussi avec la vision d'une autre sagesse. Ce bagage semble vous avoir poussé à concentrer votre art sur des relations fortes : celle entre l'homme, la société de consommation et l'environnement, entre l'artifice et la nature, ou la tradition et la

modernisation, ou encore celle entre la religion et la spiritualité opposée au pouvoir politique et aux systèmes monétaires. En traitant ces problèmes, vous mettez en évidence le manque d'harmonie et la récurrence des courts-circuits. Il semble que l'attitude de la culture chinoise face à ces relations soit diamétralement opposée à celle de l'Occident. Comment *Jue Chang* est-elle liée à cette différence ?

Cordialement, Nehama

Paris, le 30 décembre 1997

Chère Nehama,

Merci beaucoup pour votre lettre. Cette correspondance traditionnelle semble tout à fait appropriée pour réfléchir et communiquer, en nous obligeant à ralentir nos rythmes habituels. Ce rythme-là est en fait le plus rapide pour avancer, il conduit à une stratégie de profondeur et de volume plutôt qu'à une tactique de vitesse et de surface.

« Où il y a des gens, il y a à coup sûr la droite, le milieu et la gauche » disait Mao. Les conflits, débats et malentendus ne m'intéressent pas seulement parce qu'ils témoignent de la prédominance des aspects négatifs de notre société, mais aussi parce que je les vois comme des sources provocatrices d'énergie avec lesquelles on peut étudier la nature de l'homme et essayer de transformer le monde. Ces problèmes ne peuvent pas être évités car ils font partie intégrante de l'existence humaine : dans une mare à poissons, l'eau n'est jamais claire.

En Chine, j'ai eu une double éducation. La Révolution Culturelle nous a appris comment combattre, comment transformer la matérialité en vitalité mentale. La culture traditionnelle nous a appris à surmonter les impasses de la vie grâce à l'esprit de dématérialisation, « délivrant ainsi tous les êtres vivants du tourment » (dicton bouddhiste). Il n'y a donc rien d'absolument négatif dans mon esprit. Je pense que *Jue Chang* est basée sur ces expériences et cette mentalité. C'est une manière d'aborder ce qui est sérieux avec la

légèreté de la musique, de supporter ce qui est pesant et violent avec la poésie. J'aime les transformations de toutes sortes, non seulement parce qu'elles touchent directement certains aspects de la réalité, mais aussi parce qu'elles nous permettent de révéler, indirectement ou par métaphores, l'essence de ce qui est au-delà de la réalité objective. *Jue Chang* est une tentative pour atteindre, un au-delà de soi, les autres, l'univers. C'est aussi, en termes chinois, « Tong Xin », la communication avec le cœur. Le passage entre l'esprit et le cœur déclenche un lien entre le cœur et le sang, et, par voie de conséquence, entre le sang et l'air à l'intérieur du corps, et enfin, un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur. *Jue Chang* est donc un champ d'interaction entre les esprits, un partage d'« esprits interchangeables ». J'adore cet esprit chaotique. Comme nous disons, nous les Chinois, tu as moi en toi et je t'ai toi en moi.

Ce que je décris ici est très proche de ce que vous appelez « relations ». L'une des crises majeures d'aujourd'hui vient de la séparation en éléments ou particules discrètes, de la fragmentation qui domine les sciences, surtout dans le monde occidental, en molécules, protons, neutrons, etc. La nature est considérée comme un système ordonné et mécanique dénué d'âme. La réalité de la société est une projection plus poussée de cette attitude. Je m'intéresse aux relations entre les éléments depuis longtemps. En traitant de l'Univers et de la société, le Taoïsme a voulu élucider la fonction chaotique-relationnelle. C'est un des concepts de base de ma culture. La véritable énergie de notre Univers ne se trouve pas dans des éléments discrets mais bien plus dans les relations. Par relation, j'entends ce qui est invisible, intangible, immatériel. Il s'agit de mouvements, déplacements, échanges et transformations. Cela entraîne un processus dynamique de mutation et d'évolution. Voilà pourquoi *Jue Chang* est une « installation relationnelle » typique, une invitation à la rencontre et au dialogue entre l'esprit et le cœur, et entre les gens.

Cordialement,
Chen Zhen

Tel Aviv, le 4 janvier 1998

Cher Chen,

En parlant de processus, de systèmes dynamiques et de devenir perpétuel, en opposition avec des séries d'états ou de particules discrets, nous aboutissons à la « Théorie du Chaos » : l'étude de systèmes dynamiques complexes et non linéaires en évolution constante, nous aboutissons aussi aux idées taoïstes, comme vous le mentionnez dans votre lettre. Il s'agit bien de relations et de contextes immatériels et transcendants qui semblent au cœur de votre démarche créatrice. En établissant un dialogue avec un nouveau lieu, avec le site d'une installation, vous semblez concerné avant tout par de tels contextes plutôt que par les aspects formels et visuels du site. Chaque fois que vous vous lancez dans un projet spécifique à un site, vous essayez de vous immerger dans les couches intimes de la vie de ce site. Votre premier défi ne vient pas des caractéristiques visuelles et spatiales du lieu, mais de ses aspects invisibles, de ses facteurs contextuels – historiques, culturels, sociaux, ethniques, économiques, géographiques ou politiques. Ce n'est que beaucoup plus tard que vous cherchez une solution visuelle dans l'espace proposé. Ceci est le reflet évident de la priorité que vous donnez dans votre travail à la relation entre l'homme et son environnement. Pensez-vous que cet intérêt et cette stratégie soient liés à l'art postconceptuel, que votre contact avec les idées occidentales et avec les préoccupations majeures de notre vie contemporaine expliquerait, ou s'agit-il de quelque chose d'inhérent à votre vécu de Chinois qui vous pousse à vous concentrer sur ces problèmes ?

En abordant des problèmes aussi contextuels dans votre travail, le

rôle joué par votre propre expérience vécue et le poids de votre origine culturelle et de vos processus mentaux semblent éclipser ceux qui sont liés au site lui-même. Prenez l'exemple de *Jue Chang*. Elle traite de conflits violents que vous avez pris pour thème à la suite de votre première rencontre directe avec notre région. Néanmoins, votre méthode de déclinaison du problème n'est absolument pas liée aux mentalités juive, palestinienne, moyen-orientale, ni même occidentale, et à leurs habitudes comportementales. En fait, elle en est assez loin, et cette différence est rafraîchissante.

J'attends de vos nouvelles,
Nehama

Paris, le 10 janvier 1998

Chère Nehama,

Je préfère parler du lieu, du site et du contexte en les nommant « champs ». En d'autres termes, le lieu n'est pas seulement un espace visible et mesurable, c'est aussi un environnement chaotique, un « champ » dans lequel tout se fond et s'interpénètre. Il est vrai que, dans le monde de l'art contemporain occidental, ces idées sont débattues depuis près d'un siècle (depuis Duchamp). Mais ce discours a surtout traité du processus créatif, de la relation entre l'œuvre et sa place, du déplacement spatial de l'objet en relation avec son contexte. Dans ce cas, l'artiste est souvent considéré à la fois comme un élément extérieur et un décideur. En parlant de « champ », je vois le « créateur » comme celui qui a un rôle générateur très important, comme un élément intérieur actif qui se positionne dans la réflexion contextuelle. C'est-à-dire que la question de contexte n'est pas seulement un dialogue entre le concept de l'artiste et l'espace physique réel, mais aussi une rencontre entre l'artiste et sa propre expérience des facteurs invisibles, la vie du site. Celle-ci peut jouer un rôle en changeant les *a priori* de l'artiste. Dans la création artistique d'aujourd'hui, nous devons non

seulement envisager le problème de l'expansion du concept de l'œuvre d'art et de l'exploration des sites d'exposition, mais nous devons aussi aborder celui du développement de la connaissance de l'envergure et des implications du contexte.

Comment les Chinois construisent-ils leurs maisons ? L'orientation de la poutre du toit, le positionnement des portes et des fenêtres, la largeur des avant-toits, la disposition des meubles à l'intérieur de la maison, ainsi que celle des lits, tous ces problèmes ont à voir avec l'environnement. Les Chinois ont tendance à attacher une importance majeure au contexte. Depuis toujours, le mode suprême de pensée et de secret opérationnel dans le domaine des sciences et de l'art, n'est pas basé sur autre chose que sur la méthode d'« attaque par les flancs », ou sur « le prêche bouddhique de façon détournée ». Selon la médecine traditionnelle chinoise, il faut soigner le bas du corps si c'est le haut qui est malade (par exemple, soigner un mal de tête en plantant des aiguilles dans la protubérance du pied ou en soignant les longues maladies ou les difficultés respiratoires en renforçant les reins et en absorbant de l'air). Considérer le lieu comme un « champ » signifie pénétrer dans son histoire et être stimulé par ses facteurs contextuels en relation avec son propre système créatif. Pour moi, établir un dialogue avec le contexte ne consiste pas seulement à extraire une idée du site, mais surtout à absorber « l'énergie du lieu ». J'aime décrire cette phase du processus créatif comme la pénétration de la vie du lieu.

Si cette pénétration est la phase de mise en contact avec le lieu, l'étape suivante nécessite qu'on se détache des préoccupations mentionnées précédemment, en dépassant les limites contextuelles et en appliquant l'idée et l'énergie extraites de ce lieu à mes propres mondes et espaces. Ce processus « d'entrée et de sortie » me permet de montrer mon intérêt pour les problèmes ordinaires du monde. J'ai déjà souvent fait référence à cela en parlant de « transexpériences », c'est-à-dire la capacité à relier ce qui précède à ce qui suit tout en s'adaptant aux circonstances en évolution et en accumulant les expé-

riences année après année. L'expérience personnelle est l'élément le plus fort. Le projet de *Jue Chang* est donc une sorte de polymorphisme cristallin qui reflète mes expériences personnelles et mon développement professionnel de ces dernières années. Vous savez, dans la culture chinoise, il y a des théories et des pratiques parallèles très développées qui sont reliées à des aspects du monde occidental contemporain comme les conflits, le pouvoir, la paix, la richesse, la santé, la nature, la psychologie, la nourriture, etc. La question est de savoir comment chacun renouvelle ces trésors de connaissance d'une manière vivante et ouverte, et ce que chacun leur « emprunte ». Lorsque je fais cela, je suis deux principes : ne pas m'appuyer sur quoi que ce soit du passé qui est sans rapport avec notre société actuelle, avec la politique, l'économie ou la culture, et utiliser des éléments de la vie réelle plutôt que puiser uniquement dans des livres. Ce que vous qualifiez de « différence rafraîchissante » vient du transfert que je fais des expériences de mon voyage au Moyen-Orient, de la réalité et de l'histoire très complexes de la région, dans mon propre bagage culturel et personnel. Elle tient aussi au cheminement ambigu que j'ai trouvé pour créer un instrument qui, lorsqu'on en joue, pourrait conduire le spectateur à toutes sortes d'interprétations de ses propres expériences personnelles.

Chen Zhen

Tel Aviv, le 20 janvier 1998

Cher Chen,

Votre « instrument de musique » laissera libre cours à diverses interprétations des visiteurs qui pourront individuellement apporter leur propre caractère et leurs expériences personnelles, peut-être d'autant plus, si, et quand, *Jue Chang* ira dans d'autres lieux. Cette installation sera alors « transexpérimentée » et conçue dans un

contexte plus large et moins spécifique.

De plus, on pourra alors l'« intercontextualiser », pour reprendre votre terme, avec vos différentes installations passées et à venir. Ce serait intéressant de voir ce qui se passerait si des projets précédemment conçus et créés *in situ* se retrouvaient juxtaposés à la présente installation, permettant ainsi des connexions et des interactions entre elles. Une œuvre pourrait apporter un nouveau contexte à l'autre. Prenez l'exemple de deux de vos récents projets : *Prayer Wheel* et *Money Makes the Mare Go*, conçus pour la réouverture du PS1 Contemporary Art Center de New York³, et *Round Table (Side by Side)* créée l'année dernière pour la biennale de Lyon⁴ en France (à vrai dire nous avons failli emprunter cette deuxième œuvre pour l'exposer à Tel Aviv à côté de *Jue Chang*). Comment ces différentes installations s'intercontextualiseraient-elles ? Leurs thèmes – le conflit entre capitalisme, consumérisme, pouvoir politique et systèmes monétaires en opposition avec les valeurs religieuses et spirituelles pour la première œuvre et « l'éternel malentendu », affirmation gravée sur le plateau tournant de la table pour la deuxième – pourrait ici gagner en couleur et pertinence, comme dans tout autre nouveau site et contexte.

Je développe encore cette idée : ces trois installations, même si elles ont été créées pour répondre à différents lieux, abordent l'intrication des problèmes de notre culture mondiale et de notre existence. Toutes les trois transmettent, dans un langage critique, plutôt satirique et métaphorique, un commentaire sur les sombres perspectives des rencontres de cultures et de faisabilité des solutions aux malentendus et conflits généraux ? Avez-vous le sentiment que ces thèmes vous conduisent d'un projet à un autre ?

Bien à vous, Nehama

Paris, le 25 janvier 1998

Chère Nehama,

Depuis que j'ai commencé à faire des installations avec des objets trouvés ou tout faits, j'ai toujours été consciemment intéressé par les « vies » des objets plutôt que par leur existence matérielle ou leur aspect conceptuel. Le site étant un « volume de vitalité », comment pourrais-je ne pas regarder l'œuvre comme une créature vivante ? Travailler avec le contexte d'un lieu, et pénétrer son histoire entraîne aussi une transformation et un renouvellement des vraies « conditions de naissance » de l'œuvre. Autrement dit, comment utiliser les facteurs contextuels de manière à déranger notre façon systématique de penser et de travailler, comment stimuler l'imagination et étendre notre expérience au maximum, comme je l'ai déjà dit quand je parlais « d'entrée et de sortie » du site. Une fois l'œuvre « née », elle se développe *in situ* comme un « flux existentiel », souffrant à l'occasion des nouvelles conditions comme c'est le cas pour toutes les créatures vivantes. *Jue Chang* est née au Moyen-Orient, mais les multiples aspects qui sont impliqués – le conflit, l'affrontement, la violence, la volonté de dialogue, la quête de la paix, l'autocritique ou l'autopunition, la sublimation de la vie, la spiritualité – sont communs à tout le genre humain. Son ouverture, en tant qu'instrument de musique, permet une flexibilité constante, et n'importe quel type de percussion. Sa résonance pourrait laisser échapper différentes révélations dans l'espace. Je pense qu'une vraie œuvre d'art devrait être ouverte aux interprétations et aux malentendus. La qualité d'être ouverte à une vaste série d'interprétations, avec l'éventualité d'un contresens, est l'un des aspects et des problèmes les plus excitants de la création artistique. C'est une merveilleuse passerelle de communication, qui n'implique pas une compréhension facile et directe mais qui encourage l'interrogation et la réflexion. L'art ne raconte pas une histoire, il n'a pas besoin de s'imposer au spectateur. Quand celui-ci, devant une œuvre, demande ce que c'est, l'œuvre en retour lui demande qui il est. Les

spectateurs sont leurs propres maîtres devant une œuvre. J'espère que ceux qui verront *Jue Chang* pourront arriver à décider par eux-mêmes.

Un jour, un ami m'a demandé comment je réagis si j'étais invité à une exposition majeure d'ensemble, voulant savoir par là comment j'installerais mon travail, « né » de contextes aussi divers, pour donner un sens au « re-birth » ? Je lui ai répondu en utilisant le terme d'« intercontextualisation » entre et parmi les œuvres. Si je devais mettre *Round Table (Side by Side)* à côté de *Jue Chang* à Tel Aviv, par exemple, la force de la signification intérieure de cette dernière serait encore renforcée par la première, ces deux œuvres ayant une qualité subtile de contraste entre elles. Dans la première installation, être assis ensemble ou côte à côte, avec l'« éternel malentendu », demande vraiment une volonté de rencontre permanente et un désir de dialogue durable, même si la rencontre risque d'être un processus difficile et délicat. Dans la deuxième installation, qui reflète la tension et la complexité de la coexistence de différentes nationalités, cultures et religions, les « gens » (des chaises et des lits), qui s'opposent ou débattent, sont calmés par une punition musicale, ou par des harmonies spirituelles, afin de réconcilier les esprits en une voix humaine suprême commune. Visuellement et matériellement, les deux œuvres sont basées sur l'utilisation de chaises, mais elles diffèrent par le type de transformation appliquée aux chaises et par leurs sens métaphoriques. L'« intercontextualisation » est une stratégie qui juxtapose et regroupe des œuvres créées dans différentes « conditions de naissance » pour obtenir une nouvelle interrelation puissante ou une confrontation rude.

De ce point de vue, l'« intercontextualisation » aborde aussi la problématique des expositions en solo. La juxtaposition d'installations très différentes peut provoquer une confrontation extrême entre les œuvres, ce qui pourrait avoir un fort impact et créer une énergie spéciale. L'artiste joue ainsi un rôle semblable à celui de quelqu'un qui ferait voler plusieurs cerfs-volants à la fois. Chaque fois que

les cerfs-volants volent dans des directions différentes, les fils invisibles sont contrôlés par la main de la même personne. Plus l'artiste accumule de telles transexpériences, et plus il réalise de projets dans des lieux différents, plus il gagne en liberté pour les contrôler et les regrouper de façon juste et appropriée. J'ai donc besoin de plus de temps et d'énergie pour décliner et aller aussi profondément que possible dans différents lieux, dans des contextes culturels variés, et pour créer davantage de projets qui reflètent le polymorphisme et la versatilité du monde et de moi-même. *Jue Chang* me donne une occasion fantastique pour élargir le champ de ma pensée.

Avec la notion de polymorphisme, je me réfère à l'idée que l'artiste contemporain ne développe plus un « itinéraire évolutionniste » comme les artistes d'autrefois. Quant à moi, depuis le début, j'ai consciemment développé mon travail de manière assez diverse, en ne limitant pas ma pensée et en ne créant pas un « style » cohérent ou une signature reconnaissable. Cette stratégie est bien sûr liée à mon intention d'aborder différentes « vies » imprévisibles, selon les contextes. Les coïncidences qui se produisent à un instant significatif entre les différents facteurs de notre vie et de nos processus mentaux pourraient s'unir avec ou transcender le temps et l'espace. J'aime travailler avec les transformations simultanées et la fusion chaotique des nombreuses couches de mes expériences personnelles. Un merveilleux proverbe chinois dit : « Tire une balle et n'arrête pas de bouger », en d'autres termes, pendant une bataille, si vous êtes dans une position de faiblesse, vous ne devez pas montrer votre force et vos réserves, au plus vous ne devez que montrer vos balles (l'énergie). Oui, comme vous l'avez dit, j'aborde effectivement différents thèmes en même temps : *Eternal Misunderstanding* (« l'éternel malentendu »), *Between Therapy and Meditation* (« Entre thérapie et méditation »), *Money Makes the Mare Go* (« L'argent fait avancer la jument »), ou la relation entre l'homme, la nature et la société de consommation ; la transformation sociale,

l'urbanisme et la mondialisation, etc.

La vie et l'expérience n'arrêtent pas de faire boule-de-neige. Ma méthode de travail me permet des rencontres constantes et durables avec de nouvelles énergies. Comment arrêter cette logique de mouvement et de diversité ? Il y a une chose excitante, cependant, je ne sais pas ce que je ferai demain, mais je suis sûr que demain le soleil brillera.

Chen Zhen

Tel Aviv, le 28 janvier 1998

Cher Chen,

Je me souviens que, pendant votre séjour à Jérusalem en février dernier, vous avez vu l'œuvre de Heinrich Bünting *Clover Leaf Map*, (Carte en forme de feuille de trèfle), publiée à Helmstadt en Allemagne en 1585 et qui fait maintenant partie de la collection de la Bibliothèque nationale de Jérusalem, et sur laquelle Jérusalem est située, schématiquement, au centre des trois folioles, chacune représentant un continent – l'Europe, l'Asie et l'Afrique. Cette carte ancienne vous a beaucoup impressionné et à vous entendre, vous a donné de nouvelles idées. La conception de *Jue Chang* n'a-t-elle pas été fortement influencée par cette rencontre, ce « grand moment » ? Un autre « temps fort » a dû être lorsque vous avez eu l'idée de prendre contact avec des moines tibétains et de les inviter en Israël pour « baptiser » *Jue Chang*, pour proposer leur célèbre cérémonie de percussions au cours du vernissage. Il a dû y avoir un fil commun qui a tissé ces moments apparemment étrangers les uns aux autres.

Nehama

Paris, le 1^{er} février 1998

Chère Nehama,

Vous savez, je viens d'un pays appelé « l'empire du milieu » par ses ancêtres. Pendant les douze ans que j'ai passés en Occident, j'ai appris à quel point le concept d'« eurocentrisme » et de « centrisme occidental » était dominant. Vous imaginez sans peine mon excitation quand j'ai découvert que cet axiome pouvait être mis en doute par l'introduction d'un centre alternatif, comme cette carte ancienne le fait : Jérusalem le centre du monde ! Je me souviens aussi de ma réaction quand j'ai regardé la carte de la Vieille Ville de Jérusalem et que j'ai découvert à quel point cette ville était complexe et importante, avec le quartier arménien, le quartier juif, le quartier musulman et le quartier chrétien. Ma première réaction a été d'introduire le bouddhisme dans mon projet afin d'instaurer un dialogue avec la région. Cela a été un de ces moments d'illumination. Inviter trois moines tibétains pour « baptiser » cet énorme instrument de percussion devrait sublimer *Jue Chang* de façon subtile. L'idée n'est pas seulement d'initier le potentiel de cette œuvre sonore particulière, mais aussi de créer une sorte de projection mentale qui est la combinaison d'éléments délicats. J'ai le sentiment d'avoir un peu joué avec le feu dans ce projet. J'ai besoin de leur protection. Mais la raison majeure de la présence des moines tibétains à la cérémonie d'ouverture est sans doute le désir de « prier » pour la coexistence des hommes et pour tout ce que l'homme est incapable de manipuler au sein de sa propre destinée. J'ai le sentiment qu'avec la présence des moines, la dimension spirituelle de mon œuvre est sur le point d'atteindre un sommet, transcendant tout langage ou image. Il faut dire qu'il y a douze ans, j'étais si influencé sur le plan émotionnel et spirituel par leur mode de vie et de prière, que leur esprit sera en moi pour toujours. J'ai le sentiment que ce « premier contact » entre les moines tibétains et

Jue Chang ouvrira une nouvelle porte dans mon existence.

Bien à vous, Chen Zhen

Tel Aviv, le 5 février 1998

Cher Chen,

Si je me souviens bien, la représentation humaine n'est encore jamais apparue dans votre travail, même pas dans vos dessins préparatoires ; à la place, la plupart du temps, si ce n'est toujours, vos installations incluent des objets quotidiens utilisés par l'homme : des outils et des appareils (des appareils domestiques ou électroniques par exemple), des vêtements, des meubles (pots de chambre, chaises, lits et tables), des journaux, etc. Avec *Jue Chang*, peut-être encore plus qu'avec aucune installation précédente (sauf peut-être avec *Sleeping Tao*, l'une de vos premières installations en 1992), cette référence indirecte au corps humain est si évidente qu'elle en devient un trait central de votre travail. Le spectateur est invité à battre ou frapper un immense « instrument de percussion », à maltraiter un objet inanimé, l'« endroit » où les gens s'assoient ou dorment – comme « punition/remède comportemental/traitement médical » – au lieu de frapper les gens eux-mêmes. Les chaises ou les lits vides, transformés en tambours conçus pour être frappés à la place des fesses, mettent l'accent sur l'absence de représentation humaine. Cette absence est-elle voulue, et si oui, pourquoi ?

J'ai noté un autre aspect commun à la plupart de vos installations : vous vous appropriez des objets tout faits ou trouvés, le plus souvent des objets du quotidien. *Jue Chang* recycle ces objets – des chaises et des lits collectés dans le monde entier – chacun a son histoire « personnelle » et culturelle, comme des découvertes d'archéologie urbaine. Cette stratégie, omniprésente dans votre œuvre, semble être à elle seule un commentaire du

consumérisme et du fait qu'il devienne très rapidement un problème mondial majeur (même en Chine), et semble essayer de rattraper le rythme rapide de notre habitude, à l'intérieur du système capitaliste, de jeter les objets. C'est votre manière de dématérialiser l'objet, en tant qu'alternative à ce système, afin de redécouvrir une existence plus spirituelle. En sortant les objets quotidiens de leur contexte naturel, vous leur enlevez leur matérialité en mettant en évidence leur relation avec l'homme et leur histoire culturelle et en leur donnant un nouveau rôle métaphorique. Ainsi, la chaise ou le lit, avant d'être récupéré dans un marché aux puces ou un dépôt, avait presque atteint la fin de son cycle de vie en tant qu'objet de consommation, renaît avec une nouvelle existence spirituelle. Grâce aux transformations que vous lui avez infligées, la spiritualité de l'objet, son âme, ont été ravivées. Dans son nouveau rôle, la chaise recyclée devient un tambour, presque un objet de fétichisme. Il y a donc, en plus de la référence métaphorique précitée, une sanctification – par le biais d'un fétiche – du cycle naturel, du recyclage dans son ensemble, et de l'entropie. Mais n'y a-t-il pas aussi un lien avec la vénération de la vieillesse dans la culture chinoise ?

Nehama

Paris, le 8 février 1998

Chère Nehama,

Votre remarque sur l'absence de représentation humaine est très subtile. Je me souviens que pendant la création de certaines œuvres comme *Altar*, dans laquelle j'ai immergé des objets inanimés dans des aquariums remplis d'eau, j'ai pensé à transformer ces œuvres en miroirs qui réfléchiraient l'image et l'esprit humain : ces reflets nous auraient regardés en même temps...

Pour moi, les objets trouvés sont des créatures vivantes. Le sens intime que j'essaie de révéler par leur intermédiaire est toujours

très finement lié aux problèmes et préoccupations humaines. Le sens de la transformation qui s'opère en eux par le biais de mon travail est aussi basé sur mon intérêt pour les problèmes du corps et de l'esprit humain. Donc, l'absence de représentation humaine devient un espace vide, où une forte présence de l'esprit humain est suggérée et librement interprétée. Comme vous le savez, j'adore le langage indirect et métaphorique, la variété et la richesse des objets peuvent refléter la complexité humaine avec efficacité. D'une certaine façon, l'absence de représentation humaine induit une participation plus active et plus directe du public, qui apporte ses diverses expériences personnelles. *Jue Chang* est, bien sûr, une installation typique, sans représentation humaine. Mais ne pensez-vous pas que c'est peut-être la première fois dans mon travail que la représentation humaine est effective dans l'installation, quand les spectateurs frappent et battent les tambours, comme composant même de l'œuvre ?

Et les objets usagés ? Vous touchez là un point très important dans mon travail et ma pensée. En Chine, on m'a inculqué la valeur de la dématérialisation ; la dématérialisation spirituelle de la tradition taoïste et la dématérialisation politique qui accompagnait la pensée maoïste. Ce type d'instillation laisse une profonde empreinte dans l'esprit de quelqu'un. C'est pourquoi ma principale source d'inspiration et de réflexion au début de mon séjour en Occident ne venait pas vraiment de l'histoire de l'art, des musées ou des galeries, mais plutôt des systèmes consuméristes et monétaires et de l'attitude des hommes vis-à-vis des biens matériels. Je me souviens que pour me nourrir, j'achetais toujours les mêmes produits (les moins chers) au supermarché, mais que je faisais beaucoup plus attention à leur richesse et à leur variété quand il s'agissait de mon travail – quand j'étais devant un chou par exemple, dans la rue. A cette époque, j'ai découvert que la vraie vie des choses n'était pas au supermarché, mais dans la rue.

Pour moi, l'utilisation d'objets trouvés n'est pas qu'une question

d'esthétique. Je m'intéresse davantage aux nombreuses couches de son histoire, ses connotations culturelles, sociales, économiques et politiques, son rôle en tant que véhicule et « envahisseur » dans le processus de mondialisation, sa nature en tant qu'élément provocateur de notre environnement, son « expérience vécue » avec l'homme, son cycle de vie comme métaphore de l'existence, son déplacement dans des contextes culturels différents qui causent des malentendus, etc. Tout ceci se trouve derrière l'apparence extérieure d'un objet. J'ai été très ému par une merveilleuse citation de Lamartine : « Objets inanimés, avez-vous donc une âme ? » Quand j'accroche quatre-vingt-dix-neuf objets dans une forêt détruite par le feu, quand je mets des objets du quotidien dans un aquarium, quand je ramasse les cendres de journaux brûlés, quand je couds ensemble les drapeaux chinois et américains avec des centaines de morceaux de vêtements, quand je transforme un lit d'hôpital en berceau, quand je recouvre tout l'espace de la galerie et les objets qui s'y trouvent avec de la terre, quand je transporte cent pots de chambre de Shanghai à New York, ou que j'enregistre et mixe les sons de caisses enregistreuses avec ceux d'abaci chinois, telle une musique contemporaine ou une prière, quand je scelle des chaises des quatre continents à une table ronde et quand je transforme des chaises et des lits en tambours, tous ces gestes tendent à découvrir la potentialité de l'objet trouvé. Voyez-vous, comment pouvons-nous ignorer ce qui arrive lorsque cette extraordinaire abondance qui se trouve derrière chaque objet du quotidien rencontre la richesse des facteurs contextuels de différents lieux ? C'est l'excitation de la création !

Chen Zhen

Traduit de l'anglais par Françoise Etienne

1. Dans *Milly ou la terre natale*, 1826.

2. « Cette installation était une sorte de grand instrument de percussion, comportant plus de cent chaises et lits trouvés dans différentes parties du monde et transformés en tambours, les baguettes étant des matraques de policier, des branches, des bouts de bois, des pierres et des morceaux de canon et de munition. Les visiteurs étaient sollicités pour jouer un rôle actif et faire vibrer cet « instrument ». Inspirée de la tradition chinoise bouddhiste Chan, l'exposition *Jue Chang* traitait de façon métaphorique des conflits et des malentendus entre les gens, dans le contexte immédiat du Moyen-Orient, mais aussi dans un contexte général plus global. » Nehama Guralnik.

3. En 1997.

4. *L'Autre*, biennale de Lyon 1997, commissariat général : Harald Szeemann.

Transexpérience – une conversation entre Chen Zhen et Zhu Xian

Cet entretien entre Chen Zhen et Zhu Xian a été publié dans le catalogue *Transexperiences/Chen Zhen*, par le CCA – Center for Contemporary Art, Kitakyushu, Japon, en 1998. Il est le premier de deux « auto-interviews » entre Chen Zhen et Zhu Xian.

Zhu Xian est un personnage fictif inventé par Chen Zhen. Son nom est une anagramme de Zhen. Isolément, « Zhu » signifie le bambou et « Xian », salé. Prononcés ensemble, ils forment le mot Zhen : « parole sage ». Les parents de Chen Zhen ont voulu que le prénom de leurs trois enfants comportent la racine « Zhu » : le bambou est en effet le symbole de la flexibilité, mais, avant tout, celui de la droiture.

Zhu Xian : Comme le temps file ! Dix ans ont passé, le temps d'un éclair. Je me souviens qu'à la fin de l'année 1986, à l'époque où tu allais partir pour la France, je te demandais pourquoi à « l'âge de l'établissement »¹ tu en étais encore à quitter ton pays natal et à devoir refaire ta vie dans un nouveau pays. N'était-il pas un peu tard pour repartir à zéro ? Tu m'avais répondu : « Eh bien, j'improviserai simplement le moment venu ! » Cela fait dix ans déjà que tu es parti et que tu as zou-é² (voyagé) dans plusieurs pays. Comment te sens-tu maintenant ?

Chen Zhen : Le mot « zou » est un mot miraculeux. Si quelqu'un pouvait vraiment comprendre tout au long de sa vie ce qu'il représente, il atteindrait le royaume du « Zhong Che Zhong Wu » (niveau intermédiaire de compréhension et niveau intermédiaire d'entendement)³. « Aller par monts et par vaux », « faire de longues marches », « ne pas verser une larme avant d'avoir vu le cercueil » (ne jamais s'arrêter de chercher avant d'avoir vu la face sombre de

la réalité), et même « rester à l'écart du monde », toutes ces expressions ont quelque chose à voir avec le concept « zou ». Bien sûr, je voulais plutôt parler d'une « fuite spirituelle ».

Z. X. : « Une fuite spirituelle ? »

C. Z. : Parfaitement. « Une fuite spirituelle ». C'est l'expérience la plus profonde qu'on puisse connaître dans la vie. On doit apprendre à sortir de son « cocon », et être assez courageux pour « rompre avec soi-même » et « abandonner son propre contexte culturel ». Le proverbe chinois dit « L'âme a quitté son abri », ce qui symbolise un stade critique où la créativité a atteint son zénith. L'expérience du « zou » et l'enthousiasme lié à un travail créatif font partie du même réseau d'expériences. Bien entendu, « la fuite spirituelle » s'accompagne d'une recherche de la solitude. Ces dernières années, « la recherche de la solitude, l'ouverture et le voyage » ont été les points de repère qui m'ont permis de « zou-er » et vivre.

Z. X. : Si tu voulais maintenant résumer en une phrase, ou même en un mot, quelles ont été pour toi les expériences du « zou », que dirais-tu ?

C. Z. : « Transexpériences ». En chinois, on peut dire aussi « Rong Chao Jing Yan. » C'est une sorte de « fusion/transcendance des expériences ». Il n'existe pas de mot équivalent en anglais ou en français, mais le préfixe « trans » contient les sens de « en croisant », « à travers », « au-dessus et au-delà », « transfert », « sur », « de l'autre côté de », etc. Si l'on juxtapose ce préfixe avec le mot « expérience » et si on l'utilise au pluriel, on invente un mot nouveau, qui résume de façon vivante et profonde les expériences complexes que l'on vit quand on quitte son pays natal et qu'on va de pays en pays. Le plus étonnant, c'est que ce préfixe est très proche du mot « zou » dont on vient de parler.

Z. X. : Si je comprends bien, pour toi, le mot « transexpériences » représente la maîtrise holistique et la compréhension des relations réciproques entre les différentes périodes et les différents événements d'une vie, qui se caractérisent par des activités qui se superposent et se déplacent. D'autre part, en termes de dissemblance entre « soi » et « les autres », les « transexpériences » pourraient être un nouveau « concept » mettant en lumière les qualités personnelles d'un individu et son identité ?

C. Z. : Pas seulement. Les « transexpériences » représentent aussi un concept artistique. Ce n'est pas un concept « purement conceptuel ». C'est plutôt un concept « impur » dont on fait l'expérience, une façon de penser et une méthode de création artistique qui permet de faire le lien entre ce qui précède et ce qui suit, de s'adapter aux circonstances, d'accumuler des expériences au cours des années et d'être sur le qui-vive à chaque instant. De plus, ce concept particulier dont on fait l'expérience suppose de s'immerger dans la vie, de se mélanger aux autres et de s'identifier à eux. On sent ici l'influence du mouvement chinois qui, pendant l'ère Mao, consistait à « faire l'expérience de la vie⁴. » Ainsi, pendant plusieurs années, j'ai consacré une grande partie de mon temps et de mon énergie à essayer de communiquer avec le monde extérieur en tâchant d'utiliser mes rudiments de français et d'anglais. Au seuil du XXI^e siècle, je pense que l'art va pouvoir faire la preuve de sa vitalité au travers de contacts, d'échanges, de malentendus et de conflits entre les personnes, la société et la Mère Nature, entre les personnes, la science et la technologie, entre les continents et les groupes ethniques. Ainsi, les « transexpériences » ne sont pas seulement les voies que j'emprunte pour développer mon travail, elles me permettent aussi d'entrer en contact avec tous ces réseaux.

Z. X. : Dans cette perspective, peut-on voir les « transexpériences »

comme une sorte de conscience latente qui stimule et permet de donner toute leur dimension aux expériences de la vie ? Les « transexpériences » permettraient peut-être en même temps de s'adapter aux situations et de profiter de nos expériences le plus « naturellement » possible, étant devenues une sorte de logique interne qui fonctionnerait inconsciemment ?

C. Z. : Tu peux l'entendre de cette façon. Mais les « transexpériences », comme mode particulier de pensée et processus d'expérimentation–accumulation, sont diamétralement opposées à toute tentative de théorisation et de schématisation. Car, en réalité, la « transexpérience » est une sorte « d'état et de particularité de l'existence ». C'est justement par ce concept que je tente d'échapper à une rationalisation de l'art et à une schématisation des styles artistiques. Quant à la « logique interne », deux proverbes chinois très connus peuvent en donner une vision plus claire : « Dix mille changements ne modifient jamais l'essence des choses » et « Reste le même pour faire face aux dix mille changements ».

Z. X. : Selon toi, on pourrait donc considérer la « transexpérience » comme une « définition de la vie », applicable à tous. Si c'est vrai, quel est le rapport avec l'art ? Quel lien y a-t-il entre ce concept et toi, un artiste de culture orientale ?

C. Z. : Tu retournes la question. C'est probablement parce que les « transexpériences » elles-mêmes ont une affinité avec les inversions. Ta première question concerne l'absence de limites de l'art. Tout concerne l'art, en particulier les gens et leurs vies. Tu le prouves en inversant la question et tu montres du même coup à quel point les « transexpériences » repoussent les limites du concept d'art. Selon le bouddhisme, « toutes les créatures possèdent le sens du Bouddha. » Ce principe est une loi universelle selon laquelle tout est possible. Le succès dépend de l'homme. Les « transexpé-

riences » sont applicables à tous, y compris aux prisonniers.

Ta deuxième question concerne la singularité de chacun, qui est elle-même un mélange de nos « qualités personnelles » et des « relations » que nous entretenons avec ce qui nous entoure. Ce sujet nous fait plonger au cœur des « incantations » et des « codages secrets » les plus primitifs et les plus mystérieux de l'art. Ainsi, la « transexpérience » n'a rien à voir avec l'expérience du voyage, à laquelle chacun peut accéder en parcourant le monde et qui est finalement superficielle et banale. Elle consiste plutôt en une « solitude spirituelle et en une intériorisation des expériences successives de la vie ». Il s'agit de devenir une sorte de « sans-abri culturel », c'est-à-dire n'appartenir à personne mais être en possession de tout. Ce type d'expérience constitue un monde en soi.

Les arbres meurent quand on les déplace, les hommes survivent en se déplaçant.

Le corps se déplace alors que le cœur reste tranquille.

Z. X. : *Tu as dû attendre 1990 pour faire ta première exposition à Paris. Autrement dit, tu n'as eu aucune exposition durant les quatre années qui ont suivi ton départ de Chine. Qu'as-tu fait pendant ces quatre années ?*

C. Z. : Je n'ai pas fait de création artistique.

Z. X. : *Tu n'as rien fait en tant qu'artiste pendant quatre ans !*

C. Z. : Je veux dire que je n'ai finalisé aucune œuvre artistique, mais je n'ai pas dit que je n'ai pas travaillé. Au contraire, j'ai travaillé très dur, jour et nuit. C'est peut-être la période de ma vie pendant laquelle j'ai travaillé le plus et avec la plus grande concentration. Peu de gens peuvent comprendre cela. A cette époque, ma famille n'était pas encore venue me rejoindre à Paris. J'étais seul et je

vivais très simplement. J'avais loué une petite chambre de bonne qui faisait à peu près sept mètres carrés en banlieue parisienne « cachant dans une petite mansarde, inconscient du déroulement des saisons⁵ ». C'est ainsi que j'ai vécu pendant quatre ans !

Il m'est arrivé de ne téléphoner à personne pendant un mois entier, et personne n'entretenait de correspondance avec moi. Peux-tu imaginer quelle sorte de vie c'était ? Une vie dans laquelle on se sent vraiment comme un coursier céleste s'élevant dans les airs, où l'on est libre de faire vraiment ce qu'on veut. J'ai connu à cette époque de ma vie les plus rares moments de quiétude et de profonde réflexion.

Z. X. : *Ce que tu décris ressemble à une vie paradisiaque. Mais était-ce vraiment aussi simple et aussi facile que tu le prétends ? J'ai entendu dire que tu étais plutôt fauché à l'époque.*

C. Z. : Cela dépend de quel côté on se place. Un jour, j'évoquais cette période en compagnie d'un ami français. Je lui disais que du point de vue matériel, c'était la misère noire, mais que du point de vue de là (et je montrais la tête), j'avais comme un trésor. Aussi, est-ce une question de choix : si le corps et le cœur sont tous deux affranchis des désirs matériels, alors la simplicité et la solitude peuvent être agréables.

Z. X. : *De quoi vivais-tu à l'époque ?*

C. Z. : La première année, mon frère économisait sur sa bourse pour m'aider. C'était, pour moi, comme « m'apporter du charbon quand il neige », il m'a aidé au moment où j'en avais le plus besoin. Je ne l'oublierai jamais. Les années suivantes, je vivais en dessinant des portraits dans la rue pendant l'été. Je suis un très bon portraitiste. Trois mois de travail acharné pouvaient me faire vivre le reste de l'année. Accoster les gens dans la rue ne m'était pas naturel. Bien sûr, ce n'était pas facile d'être loin de la Chine, mais c'était du haut de mes

trente ans, la première fois que j'étais mon propre « patron » et mon propre « père ». Il n'y avait pas « les anciens » et « les jeunes » à la maison, pas de hiérarchie familiale, et je vivais dans la plus grande anarchie. A part quelques accrochages dans la rue avec la police, j'étais totalement libre, sans restrictions et sans problème. J'avais, je pense, à cette époque, le statut le plus satisfaisant pour un artiste.

Z. X. : *Tu n'étais pas concerné par la hiérarchie entre « les anciens » et « les jeunes » et seule la pauvreté te rendait la vie dure. Mais que faisais-tu exactement ?*

C. Z. : J'étais dans un processus de rupture avec mon passé et, en même temps, j'avais du mal à m'insérer dans la société française. Je devais subir une série de transformations qui commençaient par l'apprentissage du français. A cette époque, deux choses me semblaient très importantes : d'une part étudier la société et l'histoire de l'art occidentales en apprenant la langue et revisiter, d'autre part, la culture chinoise à travers des textes anglais et français.

Z. X. : *A la différence de beaucoup d'artistes chinois d'avant-garde, tu es venu en laissant de côté tout ce que tu avais appris en Chine. Tu es reparti de zéro, de la rue. Dans une situation pareille, il est souvent très difficile de faire les premiers pas. Mais une fois qu'ils se sont mis en route, les derniers arrivants peuvent surpasser les anciens. Ne trouves-tu pas que ton évolution récente en est l'illustration ?*

C. Z. : Je ne suis pas sûr d'aller plus vite que les autres. Ce que je sais, c'est qu'il m'a fallu plus de temps pour apprendre à marcher que pour la plupart des gens. Savoir marcher plus vite que les autres est un avantage, mais savoir marcher plus longtemps est encore plus utile. J'aimais courir sur de courtes distances quand j'avais vingt ans, mais désormais je préfère de beaucoup courir sur de longues distances ou bien simplement me « déplacer sans courir ».

Z. X. : *Je te vois courir à droite et à gauche toute la journée. Comment peux-tu dire que tu ne cours pas ?*

C. Z. : Cela s'appelle « se déplacer ». Les arbres meurent quand on les déplace, les hommes survivent en se déplaçant.

Z. X. : *Quand quelqu'un se déplace, son cœur aussi se déplace.*

C. Z. : « Est-ce que le vent bouge ? – Est-ce que les pôles se déplacent ? – Est-ce que les drapeaux bougent ? – C'est ton cœur qui se déplace (allusion classique au bouddhisme). » Quand quelqu'un est dans une voiture, son corps se déplace sans que son cœur s'active, seule la voiture se déplace. Cela s'appelle se déplacer sans bouger. De nos jours, l'activité artistique que je pratique me demande de parcourir le monde, et l'on doit être capable de déplacer son corps en gardant le cœur au calme.

Z. X. : *Tu es en train de prêcher.*

C. Z. : Non, pas du tout. Tu sais, comme beaucoup d'artistes aujourd'hui, je passe les deux tiers de mon temps chaque année à voyager et à travailler loin de chez moi. Ce n'est pas un problème grave, mais cela rend très vulnérable. Dans ce cas, soit on refuse de se déplacer, soit on essaie de retourner la situation en sa faveur. C'est une question de « mouvement réactif » ou de « mouvement proactif ».

Les « transexpériences » permettent d'être pleinement conscient de son déplacement et d'en tirer avantage sans que le cœur soit perturbé ; il peut ainsi s'ouvrir à ce qui l'entoure.

Le court-circuit comme méthode de création

Z. X. : *Parlons maintenant de ton travail. En 1995, tu as réalisé*

Round Table dans le bâtiment des Nations Unies à Genève. Il me semble que cette œuvre marque un tournant. On remarque non seulement une grande inventivité technique et une grande justesse dans ta manière de transformer les « ready-made » ou les objets trouvés, mais aussi la simplicité de ton langage visuel et la complexité des significations que tu attribues à des objets ordinaires (une table et des chaises). Ces objets, tout en restant parfaitement identifiables, deviennent les véhicules d'une série de connotations sociales, culturelles et même politiques. Peux-tu nous en dire plus là-dessus ?

C. Z. : La sensation qu'on a d'un objet vient souvent d'observations et de considérations quotidiennes. Une bonne pièce n'est en aucun cas un accident. Je trouve vraiment désolant que dans le monde, l'idée qu'on se fait de la culture chinoise se limite aux restaurants chinois ! La table ronde est bien sûr très caractéristique des restaurants chinois. Pendant longtemps, je me suis beaucoup intéressé au phénomène des tables rondes.

Z. X. : *Voulaistu réhabiliter les tables rondes ?*

C. Z. : Eh bien, ce n'est pas du tout l'idée qui est à l'origine de *Round Table* ! A un moment donné, j'ai pensé à une table ronde, et j'ai réfléchi à la richesse de ses implications et à son potentiel de transformation.

Z. X. : *D'où sont venues toutes ces chaises, et quel rôle ont-elles joué ?*

C. Z. : Les vingt-neuf chaises viennent des cinq continents. Mais ce ne sont ni les chaises toutes seules, ni la table qui donnent la signification de l'œuvre. C'est plutôt le « guanxi » (les relations) entre la table et les chaises. Il s'agissait de disposer la table et toutes les chaises d'une façon normale, tout en créant des « relations anormales ». Le sens a

surgi quand on a fixé les chaises sur le plateau de la table.

Z. X. : *Cette pièce est riche d'implications. Visuellement, elle possède une grande justesse et une grande force. En même temps, j'y vois de « l'idéalisme » : tout le monde assis autour d'une table, chacun ayant une place équivalente à l'autre, pour la satisfaction de tous.*

C. Z. : Tu es un optimiste ! Mais as-tu réalisé que personne ne pouvait vraiment s'asseoir à cette table ? La table elle-même rend les chaises inaccessibles. La table ne serait-elle pas ici un symbole du pouvoir ? C'était très délicat de faire un travail dans le cadre des Nations Unies. J'ai choisi la métaphore de la table ronde parce que son « fonctionnement » est simple comme objet et comme symbole du pouvoir. Je voulais aussi évoquer les inégalités entre les êtres humains. *Round Table* a des implications doubles. D'une part, cette œuvre s'inspire de la tradition du « repas de fête » chinois, avec son sens de l'unité, de l'harmonie et du dialogue. D'autre part, elle s'inspire de la table ronde des conférences internationales, qui implique discussions, négociations, accords politiques et contraintes du pouvoir. Te souviens-tu de l'un des trente-six stratagèmes chinois qui dit : « Cacher un poignard dans un sourire⁶ ? »

Z. X. : *Au-delà de ce que l'on voit, les caractéristiques contextuelles du lieu ont renforcé le sens de l'œuvre, lui donnant ainsi un pouvoir spirituel.*

C. Z. : Ce n'est pas le contexte qui a élevé l'œuvre. L'œuvre était conçue dès le départ en fonction de son contexte. L'une de mes principales méthodes de création consiste à dialoguer avec le contexte « intérieur » ou « invisible » du lieu. Je sais par expérience que lorsque je propose un projet, par exemple une grande installation, dans un lieu que je ne connais pas, je vais fatalement devoir faire face à des problèmes, petits ou grands. J'ai parfois foncé tête

baissée dans d'énormes difficultés, allant jusqu'au manque d'inspiration ou à l'inadéquation entre le site et l'œuvre.

Z. X. : *Tu as dit une fois que tu n'avais pas besoin d'atelier pour travailler à un projet. Peut-on dire que la façon dont tu relies le lieu à l'œuvre vient de ce que tu utilises le lieu d'exposition comme atelier ?*

C. Z. : C'est le cas de nombreux artistes. Mais ce n'est pas le mien. Quand je dis qu'il faut quitter son atelier et aller dans le monde réel, je suggère qu'il faut plonger au plus intime de la vie. Le lieu où l'on expose n'est pas seulement un endroit où travailler, il représente aussi une façon de vivre. Si le lieu est le facteur contextuel de l'œuvre, quels sont alors les facteurs contextuels du lieu ? C'est une question importante.

Z. X. : *Les facteurs contextuels du lieu ?*

C. Z. : Oui, tout ce qui est invisible. Par exemple, l'histoire de ce lieu, les origines de la ville où il se situe, son contexte géographique, social, culturel et ethnique... Le thème de l'exposition et l'intention du commissaire sont aussi des facteurs contextuels. Tout événement majeur ou particulier qui a marqué le lieu d'exposition est aussi un facteur contextuel. On peut même parfois considérer le changement des saisons et les éléments naturels comme des facteurs contextuels, ainsi que les conditions climatiques, la température, la saison des pluies ou la sécheresse. L'œuvre que j'ai réalisée en Finlande en 1994, 37 °C – *The Human Body's Temperature*, en est un bon exemple. Nous devrions être capables de créer un contexte à partir de rien, et de trouver le prétexte à ce contexte.

Z. X. : *Mais finalement, quand on y réfléchit, l'importance donnée au contexte appartient à un mode de pensée occidental. Est-ce que ce n'est pas une contrainte pour toi ?*

Z. X. : Si l'on regarde les choses à travers le prisme de l'histoire de l'art occidental, ou si l'on suggère que ce sont les Occidentaux qui ont inventé l'art contemporain, non seulement on risque de perdre ce que l'on pourrait acquérir, mais on va perdre aussi ce que l'on possède déjà. Comment les Chinois construisent-ils leur maison ? Ils décident l'orientation de la poutre maîtresse du toit, la place des portes et des fenêtres, la largeur des avant-toits, la disposition des meubles et des lits à l'intérieur en fonction de l'environnement.

Z. X. : *Ce que tu évoques à l'instant, c'est le Feng Shui chinois⁷.*

C. Z. : Il s'agit aussi de contexte ! C'est simplement une question de prise de conscience. Quand le cœur parle, il n'y a pas de frontières. Les Chinois sont les gens qui attachent le plus d'importance au contexte depuis des temps immémoriaux. Le mode de pensée le plus élevé, le plus grand secret en science et en art, n'est autre que cette méthode « d'attaquer par les flancs » ou de « prêcher le bouddhisme dans un chemin détourné ». La médecine traditionnelle chinoise fait valoir que « pour guérir les maladies qui concernent le haut du corps, il faut traiter par le bas » (on peut guérir un mal de tête en appliquant des aiguilles d'acupuncture au « point de la fontaine jaillissante » qui se trouve sous le pied. De même, on peut soigner les longues maladies et les difficultés respiratoires en renforçant les reins et en conseillant le grand air). Toutes ces pratiques traitent les maladies en considérant le corps dans son ensemble. Dans la sphère qui entoure un objet, il y a bien souvent des objets et des éléments invisibles. Dans la création actuelle, on ne doit pas seulement chercher à étendre le concept artistique au-delà de l'œuvre, on doit aussi se demander comment le contexte influence et modifie une œuvre.

Z. X. : *Ta connaissance et ton expérience du contexte semblent uniques. Aussi, laisse-moi te demander quelles sont exactement les relations entre l'œuvre et son contexte. En d'autres termes, en quoi*

consiste le processus de création lorsqu'il existe une relation particulière entre l'œuvre et son contexte ?

C. Z. : Un jour, un de mes amis m'a demandé quel était le moment ou le stade le plus stimulant dans le processus de création. Je lui ai répondu qu'il y avait comme un phénomène de « court-circuit » électrique. Deux électrodes opposées se rencontrent : bien qu'appartenant au même circuit électrique, elles ne s'accordent pas. Dans cette puissance de choc et de destruction que déclenche un court-circuit, je reconnais le processus de création, le moment le plus stimulant de ce processus. Pour te donner une réponse plus directe, à chaque fois qu'un artiste se trouve en présence de nouveaux facteurs contextuels, il va être sensible aux différents conflits de pouvoir, aux possibilités de dialogue et à « l'appel de l'espace et du temps », ou à la transformation de l'un par l'autre. En bref, il va faire l'expérience du phénomène de « court-circuit ».

Z. X. : *Tes expériences se confrontent aux « expériences du lieu », provoquant une osmose et une transformation de l'un par l'autre. C'est ce que tu appelles les « transexpériences ». Mais crois-tu vraiment que les œuvres d'art puissent être réduites à cette définition ? N'ont-elles pas une existence propre ? Qu'en fais-tu après l'exposition ?*

C. Z. : Le phénomène du « court-circuit » dans le processus de création indique la conception de l'œuvre et le déclenchement du processus de pensée. Les conditions qui le favorisent sont proches de celles qui sont réunies pour « que l'enfant sorte du ventre de la mère ». Dialoguer avec le contexte « interne » ou « invisible » du lieu est la vraie façon d'interpréter ce concept. C'est par ce chemin que l'on quitte l'atelier. Cette pratique permet de rompre avec la tradition de l'artiste qui passe des journées entières enfermé dans son atelier à méditer sur des expériences hasardeuses, incertaines, des impressions furtives, absurdes, instables et contradictoires.

Cette nouvelle méthode combat la tendance de l'artiste solitaire à créer de façon mécanique. En ce qui concerne le destin des œuvres après l'exposition, c'est une question de « réinterprétation ». Par exemple, si l'on veut exposer une œuvre que l'on a déjà exposée ailleurs, il faut reconsidérer l'ensemble des nouveaux facteurs contextuels. Cependant, je me penche actuellement sur la notion « d'inter-contextualisation » des œuvres. En d'autres termes, si l'on montre ensemble deux œuvres ou plus, produites dans des contextes différents, elles peuvent créer un nouveau contexte les unes pour les autres. Si par exemple, on montre *Fu Dao/Fu Dao – Upside-down Buddha/Arrival at Good Fortune*, présentée au CCA (Centre for Contemporary Art), à Kitakyushu au Japon, avec *Prayer Wheel – « Money Makes the Mare Go »*, au PS1 de New York, et même *Game Table* présentée à Shanghai, les trois pièces vont subir immédiatement une forte « inter-contextualisation ». J'ai en effet conçu ces œuvres dans des cadres différents, mais elles illustrent toutes la même approche face aux contradictions du monde culturel, économique, spirituel et matériel et aux conflits que provoque la mondialisation du système capitaliste dans des contextes culturels différents. Pour prendre un autre exemple, imaginons que l'on mette dans la même exposition *Round Table*, *Game Table* et *Under the Table* que je vais bientôt réaliser. J'ai conçu la première pièce dans le contexte des Nations Unies sur le thème « politique et genre humain », la deuxième pièce sur fond d'explosion de la croissance économique à Shanghai et sur le thème « des hommes et l'argent », la troisième pièce est un travail sur les relations entre « les hommes et la société » dans un contexte de violents conflits sociaux. Ces trois « tables » se renforceraient fatalement les unes les autres. Cette exposition aurait pour thème « l'inter-contextualisation des œuvres ».

Z. X. : *Ce dont tu viens de parler est très intéressant. On dirait une nouvelle façon d'envisager les expositions personnelles. Avec cette*

méthode, les œuvres sont modifiées non seulement dans leur contenu mais aussi dans leur forme. Cependant, je me demande si en accordant trop d'importance au contexte, on ne se donne pas des contraintes inutiles à la création artistique. Est-ce que ton intention d'ouvrir la réflexion sur le contexte ne te limite pas finalement aux prémisses d'une mise en dialogue qui serait quelque peu mécanique ?

C. Z. : Pourquoi penses-tu cela ? Qu'est-ce que c'est finalement, un contexte ? *Daily Incantations* est le résultat de mon premier retour à Shanghai après huit ans de vie à l'étranger. Personne ne m'avait invité à exposer à l'époque. J'ai pu voir une nouvelle fois ces jolies dames de Shanghai laver les pots de chambre dans la rue au petit matin, et cela à deux pas de l'Hôtel Hilton ! Ces activités sont comme les « lectures quotidiennes du livre rouge » pendant la révolution culturelle⁸ : une mécanique imperturbable de la « répétition du quotidien ». Que cette mécanisation soit inextricablement liée à la modernisation, voilà qui est intéressant ! C'est en regardant cette scène que j'ai trouvé spontanément l'inspiration pour *Daily Incantations*, que j'ai pu concevoir cette pièce et même trouver son titre. Je n'étais soumis à aucune limitation. Il ne faut pas dire qu'il pleut quand il n'y a qu'un petit souffle de vent. Un artiste peut parfois monter une exposition dans sa propre tête. « Les rêves » sont une autre sorte de contexte. La rencontre entre un artiste et un contexte peut se produire pratiquement n'importe où et n'importe quand. D'ailleurs peu importe, l'inspiration ne dépend pas du contexte. En bref, je n'impose ni ne subis aucune limitation.

La banque culturelle des gènes : revitaliser le passé et enrichir le présent

Z. X. : *Puisque l'on parle de Daily Incantations, je voudrais m'attarder sur les pots de chambre. Quelle place les artistes chinois de ta génération donnent-ils aux symboles culturels chinois ? Je parle en particulier de ceux qui résident à l'étranger et qui*

côtoient des Occidentaux toute la journée. J'ai le sentiment que vous marchez tous sur une corde raide et que vous jouez avec le feu.

C. Z. : Ne crois-tu pas que marcher sur la corde raide et jouer avec le feu soit une forme d'art ? Bien sûr, je le sais, mais c'est maintenant à ton tour de me parler du contexte.

Z. X. : *On vit dans un contexte donné et on croise les autres sur son chemin.*

C. Z. : Mais on vit aussi dans son propre monde.

Z. X. : *Ton monde, c'est la Chine ou l'Occident ?*

C. Z. : Quelque part entre les deux.

Z. X. : *A ton avis, faut-il jouer la carte de la culture chinoise ?*

C. Z. : Je ne joue pas la carte de la culture chinoise. Je ne joue pas non plus la carte de l'Occident. Je n'aime pas particulièrement non plus qu'on me manipule comme une carte. Le proverbe chinois dit : « Joue n'importe quelle carte, quel que soit l'endroit où tu te trouves. » Ce qui veut dire en fait qu'il faut déterminer son propre contexte. Imagine-toi passer le mois de janvier en Europe, le mois de février en Asie et le mois de mai en Amérique. Quand on doit faire une œuvre artistique dans une situation de déplacements constants, quelle carte faut-il jouer ? Eh bien, le plus judicieux après tout, c'est de jouer ses propres cartes, les cartes que l'on s'est données. La méthode de création du « court-circuit » dont j'ai parlé est l'une de mes propres cartes.

Z. X. : *Lors de tes déplacements, quelle est ta relation avec le monde extérieur et les autres gens ?*

C. Z. : Je suis en toi et tu es en moi.

Z. X. : *Te mélanges-tu aux autres sans essayer de parler des différences ?*

C. Z. : Mon attitude envers le monde, ma pensée artistique et mes procédés de travail sont radicalement différents de ceux des autres. Ils sont tous construits sur la notion de distanciation. Le proverbe chinois dit : « Une longue période de séparation conduit aux retrouvailles et une longue période de retrouvailles conduit à la séparation. » Ce n'est rien d'autre qu'un modèle de conduite envers le monde et les autres. Laisse-moi le réitérer ici, cela s'appelle « la recherche de la solitude par l'ouverture et le déplacement ».

Z. X. : *Tu ne réponds toujours pas à la question sur les symboles culturels chinois.*

C. Z. : Il n'y a pas ici de zone interdite ; dans la culture chinoise, quand les Huit Immortels traversent la mer, ils montrent chacun leur talent particulier. Je n'ai rien d'autre à offrir que mon opinion sur le sujet. Pour commencer, j'ai deux principes : le premier est le « jie gu feng jin » ou « utiliser le passé pour faire la satire du présent ». Bien entendu, ce n'est pas la peine d'aller chercher dans le passé des exemples qui n'éclaireront pas la société, la politique, l'économie ou la culture actuelles. Mon second principe est le « jie huo gu » ou invoquer le « passé vivant », mais ne pas vouer de culte au « passé mort ». En d'autres termes, se servir d'expériences vivantes et pas uniquement de ce qui est écrit dans les livres. C'est la raison pour laquelle je suis retourné fréquemment travailler en Chine et dans des pays asiatiques ces dernières années. On le voit très clairement dans une série de travaux comme *Round Table*, *Daily Incantations*, *Game Table*, *Fu Dao/Fu Dao – Upside-*

down Buddha/Arrival at Good Fortune, et *Prayer Wheel* – « *Money Makes the Mare Go* ». Bien que j'aie réalisé ces œuvres dans des contextes différents, en Asie, en Europe ou en Amérique, le principe en reste le même : « revitaliser le passé et enrichir le présent ». Tu as mentionné « le pot de chambre ». Ce qui m'intéresse en premier lieu dans cet objet, c'est qu'il ne s'agit pas d'art. C'est un objet ordinaire à usage quotidien. Les Chinois ont une double conception du pot de chambre : beaucoup le considèrent comme quelque chose de très laid. Mais les gens superstitieux pensent que le pot de chambre est le pot « du fils et du petit-fils ». Il aide à propager et à reproduire, il est le vecteur du renouvellement des générations. La dualité intrinsèque de cet objet est très proche de la nature de l'art contemporain. Le sédiment calcaire de couleur blanche qui recouvre la paroi interne du pot est même une substance médicinale précieuse, qu'on appelle « philtre blanc » et qu'on utilise pour calmer les bouffées de chaleur et faire baisser la fièvre. J'aime beaucoup ce genre d'objet qui possède une double nature. De plus, en zone urbaine, où l'influence du mode de vie occidental est la plus forte, on utilise de moins en moins les pots de chambre ; ils sont même voués à disparaître. Cet objet est ainsi intimement lié aux concepts « d'Occident », de « modernisation » et au principe de « supplanter l'ancien par le nouveau ». C'est la même chose pour le boulier que j'ai introduit dans *Money Makes the Mare Go*. Ces deux objets permettent d'ironiser sur l'homme moderne et sont intéressants à « jie-er »⁹.

Z. X. : *Tu utilises le mot « jie » avec beaucoup de subtilité. Autrement dit, les choses qui sont « jie-ées » sont « ready ». Elles sont les équivalents chinois des « ready-mades ».*

C. Z. : Serais-tu en train de te servir du concept de « ready made » pour définir un élément de la culture traditionnelle chinoise ? N'as-tu pas peur d'imposer encore à la culture traditionnelle une occidentalisation qui est déjà très présente dans la société chinoise

contemporaine (en commençant par les grandes métropoles) ? En fait, quand on « ji-e le passé » (on se réfère au passé), il est très important aussi de le « décrier ». L'idée n'est pas de s'approprier directement les images du passé ou de voyager simplement dans le temps et l'espace. Les symboles culturels chinois ne sont pas du tout « ready », à moins de parler en termes de calligraphie. N'oublie pas s'il te plaît que notre génération est très attachée à l'esprit de rébellion contre la culture traditionnelle. Comment peut-on nous prendre pour des amateurs d'antiquités, alors que nous faisons référence à la culture traditionnelle pour établir notre stratégie dans le contexte occidental ?

Z. X. : *Comment appelles-tu cela alors ?*

C. Z. : Je propose de l'appeler « la banque des gènes ». « La banque des gènes » que représente la culture chinoise a été en hibernation pendant au moins cinq cents ans. Elle se réveille aujourd'hui.

Z. X. : « *La banque des gènes* » ?

C. Z. : Ce dont nous parlons est une question de gènes. Les gènes sont constitués de deux éléments fondamentaux : la force de l'hérédité et les facteurs extérieurs ; c'est à partir de ces deux éléments qu'ils peuvent générer la vie.

Z. X. : *Dans ce cas, tu ne pouvais pas ne pas utiliser de symboles culturels chinois, du fait de ton hérédité.*

C. Z. : C'est à moitié vrai. Quand on a quitté la Chine à trente ans, comme moi, on ne peut pas changer ses gènes, même en faisant renouveler tout son sang plusieurs fois de suite. La race jaune reste la race jaune. Mais je pourrais me changer si je le voulais. Bien sûr, je ne pourrais jamais empêcher mes gènes de m'influencer de temps en temps. Ça me fait penser à l'artiste japonais On Kawara. Quelle que soit la manière dont il conçoit ses *Date Paintings*¹⁰ et la

manière dont les Occidentaux voient son œuvre, il est impossible qu'il n'ait pas subi « l'influence génétique » de ces deux maximes bouddhistes sur le temps : « Dans la vie, on ne peut espérer qu'un jour soit meilleur qu'un autre » et « Le sens de la vie repose sur la certitude qu'un jour sera suivi par un autre jour. »

Z. X. : *J'ai l'intuition que les éléments internes et externes du gène ont la même origine que le concept du « court-circuit » dont nous avons parlé précédemment.*

C. Z. : Il s'agit des deux lignes parallèles du Yin et du Yang¹¹ en opposition l'une avec l'autre. Comme tu le sais, on ne peut réaliser une greffe ou une hybridation que sur une base génétique. On les obtient en faisant copuler deux gènes différents qui vont générer la vie, alors que lorsque l'on fait un assemblage, on colle une peau sur une autre pour changer les apparences. Ainsi, se servir de la culture chinoise suppose qu'on en fasse partie, on ne peut s'en servir en venant de l'extérieur.

Z. X. : *Si l'on dit que tes trente années de vie en Chine sont à l'origine de tes principales particularités génétiques, est-ce que tes dix années de vie en Occident n'ont pas eu également sur toi une incidence génétique ? A mon avis, tu as deux sortes de gènes dans ton corps.*

C. Z. : Quelles que soient les proportions respectives de l'un et de l'autre, ce que tu dis est vrai. Malgré tout, j'ai toujours l'impression que la langue maternelle détermine l'identité génétique d'une personne.

Z. X. : *A mon avis, pour créer une œuvre hybride, il faut avant tout que l'artiste soit lui-même le résultat d'une véritable hybridation génétique. S'il essaye de camoufler sa véritable structure génétique.*

tique, ça ne marchera pas.

C. Z. : Excellent ! Tu touches du doigt ce qui est au cœur du problème. Tu viens d'énoncer une critique vigoureuse de toute œuvre d'assemblage culturel qui reste superficielle.

Méthode conceptuelle métaphorique

Z. X. : *J'ai une autre question : comment fais-tu pour distinguer les particularités intrinsèques des deux parties que l'on hybride ? Par exemple, tu refuserais que l'on te prenne pour un artiste conceptuel, tu trouverais cela simpliste. Mais peux-tu nous renseigner plus avant sur ton mode de pensée, au-delà de ce que tu as dit sur les méthodes et les conditions de la création, en particulier les concepts de « court-circuit » et de « contexte » ? Qu'est-ce qui te différencie réellement des artistes occidentaux ?*

C. Z. : Nous, les Chinois, nous avons l'habitude de parler de façon indirecte. C'est d'ailleurs à cause de cela que d'autres peuples ont une opinion négative sur nous. Les Français disent « c'est du chinois » pour subsumer quelque chose d'incompréhensible. Je le prends comme un très grand compliment. Cela montre que les Chinois n'abordent pas les problèmes de front et qu'ils commencent par ne rien affirmer. Cette caractéristique montre à elle seule combien nous sommes différents des autres peuples, nous les Chinois. Nous nous exprimons par allusions, évocations, par métaphores, nous servant d'un prétexte, d'un paradoxe, d'un renversement d'idée, d'un euphémisme, utilisant la prédiction, le sophisme, les associations d'idées, jouant avec les oppositions et l'ambiguïté, essayant de circonscrire le sujet, pratiquant les citations classiques et se référant même aux lois, etc. C'est de là que viennent le charme profond et le pouvoir de la culture et de la langue chinoises. Je peux résumer tout cela par ce que j'appelle « la

méthode conceptuelle métaphorique ».

Z. X. : *Tu viens de parler à moitié en chinois, à moitié en langue occidentale.*

C. Z. : C'est devenu naturel pour moi, comme une deuxième nature.

Z. X. : *Est-ce que ce mode de pensée fonctionne dans le contexte occidental ?*

C. Z. : J'ai survécu dix ans avec ce mode de pensée. Plus qu'un mode de pensée, c'est aussi, pour un étranger comme moi, une stratégie culturelle et une manière de converser afin de survivre au mieux. C'est-à-dire que l'utilisation d'un langage ambigu et indirect permet une critique plus efficace et plus profonde qu'une « argumentation frontale ». C'est ainsi qu'en 1990, j'ai commencé à faire des installations. Tout le processus, de la conception au titre final, en passant par le choix des matériaux et des objets jusqu'aux finitions, tout fonctionne selon la méthode de la métaphore. A côté de cela, la clé des métaphores est le « jie » (l'emprunt). On peut « jie-er » librement ici et là, à l'Est ou à l'Ouest.

Z. X. : *Je me souviens qu'au début de l'année 1992, tu as montré une œuvre au Magasin (Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, France) qui avait ce titre Find Reincarnation in Another's Corpse (Trouver une réincarnation dans la dépouille d'un autre).*

C. Z. : On retrouve le verbe « jie-er » (emprunter) dans de nombreux proverbes chinois : « se présenter au Bouddha avec des fleurs d'emprunt », « assassiner avec le couteau d'un autre », « prendre le prétexte d'un sujet pour le plaisir d'argumenter », « compter sur l'eau pour faire avancer le bateau », « compter sur la voile pour

faire augmenter le vent », etc. Je pense que le mot « jie » est ici une méthode conceptuelle très chinoise. Les anciens en Chine l'appellent « les ressources intérieures » ou « l'ingéniosité ». Les concepts occidentaux se situent pour la plupart dans l'arène du mental, alors que l'ingéniosité des Chinois s'inscrit dans le circuit du cœur. Fonctionner avec la tête ou avec le cœur sont deux choses très différentes. Cela vaut la peine de s'y arrêter. Bien sûr, derrière le mot « jie », se trouve quelque chose qui a beaucoup plus à voir avec une hybridation conceptuelle et le pouvoir d'un concept impur que d'un concept pur. Pour « jie-er » (emprunter) librement et méthodiquement, on doit vivre de riches « transexpériences ». La vie est comme une grande banque. Parallèlement, le mot chinois « jie » implique à mon avis une grande capacité d'assimilation. Peu importe que l'on emprunte à la tradition ou au monde extérieur, on reste toujours un « jaune ». Ainsi, nous n'avons pas peur aujourd'hui d'emprunter aussi bien au passé chinois qu'à l'Occident moderne. « Emprunter » permet de « brouiller les cartes » et d'atteindre un « concept illogique » ou une « logique hasardeuse ».

L'éternel malentendu

Z. X. : *N'as-tu pas peur des malentendus ?*

C. Z. : J'ai eu un entretien récemment avec un critique d'art américain. Le titre de notre entretien était : « J'essaie de créer un malentendu ». Le malentendu est un mode de communication terriblement tentant. C'est un médium qui permet les échanges transculturels et où peuvent véritablement s'affirmer les différences.

Z. X. : *Au début de cette année, tu as réalisé Round Table – Side by Side pour la biennale de Lyon en France, qui avait pour thème « Les autres¹² ». On pouvait lire ces mots gravés sur un petit plateau rond à la jointure des deux tables : « Malentendu éternel ». Ça fait pen-*

ser à la petite aiguille d'une montre, qui tournerait éternellement entre le continent asiatique et le continent européen. Est-ce que ton intention était de rendre éternelle la notion de malentendu ?

C. Z. : Ce n'est pas moi qui ai inventé cette idée. En 1993, j'étais dans un avion pour la Corée du Sud et Ponthus Hulthen me proposa de m'asseoir à côté de lui. Nous avons parlé abondamment de l'Asie et de la Chine, ainsi que des échanges culturels Est-Ouest. Alors que l'avion était sur le point d'atterrir, je lui ai dit : « Vous qui avez dédié des années à l'élargissement de l'art et aux échanges culturels Est-Ouest, quelle est votre expérience personnelle avec les Asiatiques ? » Il m'a répondu : « Un éternel malentendu. » Ces mots surprenants étaient prononcés sur le ton de la plainte. A ce moment précis, je me suis promis de faire un jour une œuvre dans laquelle je chanterai les louanges de l'éternel malentendu. Cette pièce est un premier pas dans ce sens ; j'y ai gravé ces mots comme « texte trouvé ». Bien sûr, en ajoutant ce texte à *Round Table – Side by Side*, j'avais l'intention de répondre à ma façon à la thématique de l'exposition.

Z. X. : *Selon toi, le multiculturalisme n'aboutirait qu'à un « malentendu » ?*

C. Z. : Le malentendu suppose une rencontre. Il survient uniquement quand on essaie de connaître et de comprendre l'autre. Ce qui est évident et superficiel ne va pas provoquer de malentendu, celui-ci ne peut survenir qu'en approfondissant l'échange. La plupart des personnes impliquées dans une recherche sur le multiculturalisme veulent comprendre les autres et en être comprises. Mais comment comprendre les autres en se refermant sur soi-même ? Nous devrions être dans un constant déplacement pour pouvoir étudier, créer et rechercher les malentendus. Aujourd'hui, l'un des grands mérites de l'art est de stimuler le vrai désir d'étudier les autres et les autres cultures en créant des malentendus. En réalité, on ne peut accueillir ni acheter les autres

cultures. Ce qu'on achète, c'est du poisson fumé. Pour savoir à quoi ressemble un poisson, il faut le voir évoluer dans l'eau.

Z. X. : *Les concepts de malentendu et de compréhension sont-ils vraiment diamétralement opposés l'un à l'autre ?*

C. Z. : Dans le domaine de l'art, il n'y a pas de compréhension possible. Ce serait une révélation extraordinaire de comprendre où a commencé le malentendu. L'histoire de l'art est une « histoire des images » ; derrière toutes ces images, il y a des énigmes et des malentendus. C'est ce que nous appelons l'art.

Z. X. : *Ce que tu dis est presque de la superstition.*

C. Z. : L'art est une sorte de superstition. D'un certain point de vue, la science est également une superstition. Aussi longtemps qu'il y aura des choses inexplicables, et aussi longtemps que nous essaierons de comprendre l'inexplicable, il y aura de la superstition. Bien évidemment, le malentendu est aussi une forme de superstition. Le désir de comprendre va de pair avec le désir de ne pas comprendre. Mais la compréhension elle-même et le malentendu sont incompatibles.

Un déplacement tous les dix ans

Z. X. : *Tu t'es montré extrêmement actif en Asie et en Amérique du Nord ces dernières années. Tu sembles opérer désormais tes « déplacements » les plus importants. Il est évident que ta créativité va bon train.*

C. Z. : Etrangement, chaque dizaine d'années marque une nouvelle borne kilométrique dans ma vie. Dix ans de Révolution Culturelle, dix ans d'ouverture de la Chine, et dix ans de vie en Occident. Ou ce sont les autres qui m'ont poussé au changement, ou c'est moi qui

l'ai voulu. Maintenant que je suis à l'aube d'une nouvelle dizaine, un nouveau déplacement semble naturel.

Z. X. : *Quand as-tu visité les Etats-Unis pour la première fois ? Est-ce que c'était pour une exposition ?*

C. Z. : C'était en 1993. Je voulais séjourner quelque temps aux Etats-Unis pour y vivre des expériences avant de réaliser une exposition l'année d'après au New Museum of Contemporary Art de la ville de New York.

Z. X. : *Cette pièce, Field of Waste, a quelque chose d'énigmatique, mais on y sent très clairement une connaissance du « terrain ». On rapporte que tu as travaillé dans un atelier de couture à New York pour confectionner des « tapis », des chiffons faits de drapeaux chinois, de drapeaux américains et de vêtements divers. On dit aussi que tu brûlais des journaux à Harlem.*

C. Z. : Cette expérience symbolise un tournant dans ma vie. Je me suis rendu compte pour la première fois qu'aux Etats-Unis, la notion de multiculturalisme n'existait pas seulement dans les musées. Bien au contraire, elle existait déjà dans la vie, dans la diversité raciale et les différents conflits interethniques. La première idée qui me soit venue à l'époque, c'est la nécessité de travailler avec les populations locales pour mener à bien mon travail. Au final, *Field of Waste* s'est fait en partie en collaborant avec les ouvriers de l'atelier de couture chinois et, en partie, en compagnie de ces deux amis avec qui j'ai brûlé des journaux à Harlem. A la même époque, j'ai fait la connaissance de l'artiste américano-jamaïcain Nari Ward, qui a joué un rôle clé dans la réalisation de mon projet. A travers notre amitié, j'ai vraiment compris qu'aux Etats-Unis « les gens de couleur portaient la moitié du ciel ».

Z. X. : *Mais j'entends dire qu'il existe de sérieux conflits entre*

l'Europe et les Etats-Unis. Ceux qui ont longtemps résidé en Europe développent souvent à des degrés divers un sentiment « d'anti-américanisme », comme en témoigne la performance de Beuys (I like America and America likes me) en 1974.

C. Z. : Ignorest-tu l'éducation que j'ai reçue pendant les trente premières années de ma vie ? Les Forces alliées ont brûlé le *Jardin de Yuanming* à Pékin, et le gouvernement de la dynastie Qing a cédé Hong Kong au Royaume-Uni. Cependant, j'ai quand même vécu à Paris, en Europe, ces dix dernières années. Ce n'est pas parce que je vis chez eux, que j'acquiesce aux faits et gestes des Européens. La performance de Beuys est celle d'un Européen de race blanche, portant les « séquelles » du pouvoir et de l'histoire. Pourquoi devrions-nous partager ce fardeau qui n'est pas le nôtre ! Mao Tsé-Toung lui-même a déclaré au moment de l'instauration des relations diplomatiques entre la Chine Populaire et les Etats-Unis, que les peuples de Chine et des Etats-Unis étaient des peuples amis. Cela correspond également à l'esprit du bouddhisme. Ce qui m'intéresse aux Etats-Unis, c'est la population, les tensions sociétales, les contradictions et les conflits de pouvoir, en fonction desquels on peut élaborer une œuvre artistique. Si l'on veut vraiment tenir les Etats-Unis à distance, il faut d'abord aller sur place et observer, exactement comme toi qui préfère garder tes distances avec ce que tu aimes le plus : ta culture et ton pays natals. En même temps cette expérience pourrait faire entrer dans ton cœur « un autre continent ». Une fois séparé de « l'environnement écologique de sa langue natale », on devient même capable de transformer ses propres « contraintes linguistiques » en une sorte de liberté. En quittant la Chine, mon intention n'était pas de me limiter à un autre pays ou une autre région. J'ai quitté la Chine pour embrasser la terre entière.

Z. X. : *Est-ce que ton pays te manque ?*

C. Z. : Comme je l'ai mentionné plus tôt, mon « identité génétique » est d'être jaune. Mais diverses raisons me limitent en Chine et je ne peux y mener à bien le type de travail qui est le mien. Nous avons ainsi formé un groupe de « vagabonds de la culture ». Tenus par l'envie de voir le monde, nous voulons être perpétuellement en mouvement. Même s'il m'est arrivé de participer à des expositions d'artistes chinois, je n'ai jamais eu le sentiment de représenter la Chine. Une fois, un commissaire occidental qui organisait une exposition de ce genre m'a demandé ce que j'en pensais. J'ai répondu que je pensais à ce que j'allais faire individuellement quand l'engouement pour les artistes chinois aurait disparu dans le monde occidental. Tu sais, chaque fois que je vais à la biennale de Venise, j'ai le cœur serré en constatant qu'il n'y a toujours pas de pavillon chinois. Cependant, après avoir tourné et retourné cette question dans ma tête, il me semble qu'elle s'est inversée : comment un artiste peut-il représenter uniquement une nation et exposer son travail dans un seul des pavillons ? Pourquoi les cinquante millions de Chinois vivant à l'étranger ont-ils pris les commandes d'un tel pouvoir économique ? Justement parce que « Le ciel est haut et l'empereur est loin¹³. » La spécificité de la Chine fait que les artistes chinois en possèdent uniquement le « facteur génétique », mais n'ont pas le sens du pays ! On dit pour exprimer cela : « quand un homme chauve utilise une ombrelle, il est sans cheveux (sans loi) et sans ciel¹⁴. »

Z. X. : *Quand es-tu retourné pour la première fois en Chine depuis que tu en es parti ?*

C. Z. : C'était également en 1993. Je ressentais le besoin de repartir quelque part. Cette même année, en plus de mon retour au pays, je suis allé trois fois en Corée du Sud avec l'Institut des hautes études en arts plastiques de Paris. Ces voyages me donnèrent l'opportunité de connaître pour la première fois un autre pays asiatique que la Chine. *A posteriori*, je me rends compte que 1993 a été une

année très importante pour moi.

Z. X. : *Comment s'est passé ton retour en Chine après avoir vécu comme expatrié en Europe pendant dix ans ?*

C. Z. : J'avais besoin de refaire l'expérience de la vie en Asie, et de comparer l'Asie que je connaissais avec celle que je ne connaissais pas encore. Même la Chine avait radicalement changé. Curieusement, ma connaissance de l'Occident me donnait l'impression d'une distance avec l'Asie. Ma relation avec l'Asie était désormais fragile et insaisissable, la Chine me semblait étrange et intrigante, proche et pourtant lointaine. Il faut être une « créature migrante » comme moi pour percevoir cette beauté, observer son propre pays et l'Asie en général à travers un prisme polygonal.

Z. X. : *N'aurais-tu pas une mentalité chauvine ?*

C. Z. : J'ai la mentalité d'un Chinois. Je me souviens qu'au lycée, dans notre salle de classe, nous pouvions lire sur le mur qui nous faisait face : « Garde ton pays natal dans ton cœur, et embrasse le monde entier du regard. » J'ai eu ce slogan sous les yeux tous les jours pendant quatre ans et je ne l'ai jamais oublié.

Z. X. : *Le centrisme occidental ne doit pas seulement son existence à une culture qui serait le fondement d'un développement idéologique. Il s'est construit aussi sur les ressources économiques nécessaires à la mise en place d'un marché de consommation. De nos jours, l'essor économique de l'Asie permet d'imaginer la formation d'un centre asiatique sur le plan matériel. En tant qu'artiste d'ascendance chinoise, es-tu sensible à l'idée d'un « nouveau centrisme asiatique » ?*

C. Z. : Je ne savais même pas qu'il pouvait y avoir un « nouveau

centrisme asiatique ». Cette expression sonne bizarrement. Ça ne m'intéresse pas.

Z. X. : *Mais c'est un fait accompli que l'Asie du Sud-Est est devenue un nouveau centre du monde.*

C. Z. : Je suis d'accord avec toi. L'Orient est devenu un bloc puissant, non seulement sur le plan économique, mais aussi sur le plan politique. Un bloc ou un « centre de désintégration » (ou encore « un nouveau centre en formation ») qui rivalise avec l'Europe et les Etats-Unis. Ce centre a également rapidement mis en place une vaste « zone de chocs Est-Ouest » facilement accessible et d'une grande effervescence. Autrement dit, nous devons, en tant qu'artistes d'ascendance asiatique, mettre en évidence nos particularités et nos différences, en nous montrant actifs dans le monde occidental. Par notre présence, nous rendrons compte et ferons connaître ce que représente cette origine coloniale, d'où vient le centrisme occidental. Nous serons ainsi en mesure de créer « notre propre monde » dans le monde occidental. Cependant, nous devons aussi nous rendre compte à quel point l'Asie du Sud-Est est précisément le plus grand centre de conflits Est-Ouest. L'Asie authentique a disparu pour toujours. Nous devons également admettre que l'économie peut se mesurer à la taille du porte-monnaie, tandis que la culture contemporaine ne peut pas s'acheter. Certains pays asiatiques l'ont payé très cher. L'Asie (et plus particulièrement la Chine) a deux tendances contradictoires qui lui sont fatales ! Ceux qui sont au pouvoir souffrent d'un paradoxe majeur : tout en ayant une idéologie conservatrice, ils vouent une adoration à tout ce qui est étranger. C'est de cette même maladie qu'ils ont souffert depuis une centaine d'années.

L'Asie devrait établir une « seconde tradition »

Z. X. : *Ainsi, ces dernières années, certains des projets que tu as réalisés en Asie, comme Celebrating the World, Game Table, Fu Dao/Fu Dao – Upside-down Buddha/Arrival at Good Fortune, sont très fortement marqués par les idées que tu viens d'évoquer. J'ai le sentiment que ces œuvres sont à la fois joyeuses et douloureuses, et le spectateur ne sait pas s'il doit rire ou pleurer. Si elles sont gaies, cette gaieté est ridicule, et si elles sont divertissantes, elles sont aussi satiriques. Même si tu es très libre et audacieux dans la forme, le langage métaphorique que tu utilises avec cet esprit critique et moqueur est cependant de plus en plus asiatique.*

C. Z. : Il est certain qu'en retournant en Asie, j'ai fait de nombreuses fois l'expérience du « court-circuit ». Mais mon secret est le suivant : au lieu de changer de stratégie en « changeant mon jeu », je continue à m'immerger dans la vie, en m'attaquant systématiquement au malaise social que je perçois. J'ai besoin de découvrir l'Asie en faisant mes expériences tout seul. Il faut comprendre que l'enjeu majeur de l'Asie d'aujourd'hui n'est pas de choisir entre « antitraditionalisme » et « anti-occidentalisme ». L'enjeu est de savoir comment mettre en place une « seconde tradition », qui soit bien à elle.

Z. X. : *Une sorte de renouvellement de la tradition ?*

C. Z. : Non. Il s'agit plutôt d'établir un nouveau type de modèle socio-économique qui serait fondateur d'un nouveau culturel total en Asie, un nouveau « stade de conscience ». Même si par certains aspects, la modernisation de l'Asie est originale, elle est principalement le fait d'apports étrangers qui viennent « recouvrir » sa culture traditionnelle. Cette modernisation n'est pas un développement logique de la culture traditionnelle. C'est pourquoi, les Occidentaux et les Asiatiques eux-mêmes appellent cette modernisation, une « occidentalisation ». C'est un fait historique. Comment changer cet étrange phénomène de recouvrement en une nouvelle page historique, « une seconde tradition », qui se développerait parallè-

lement à la « première tradition » ? L'aspect « collage », que l'on observe dans bien des métropoles asiatiques, peut être vu comme une installation à grande échelle, née de cataclysmes et d'assemblages multiples « d'espaces et de temps culturels ». Ils apparaissent souvent banals et sont pourtant très révélateurs.

Z. X. : *Est-ce que tu veux dire que les Asiatiques ne possèdent pas d'esthétique urbaine ?*

C. Z. : Les Asiatiques n'ont pas le temps de se soucier de ce genre de choses. Avec le temps, l'habitude devient une seconde nature. L'Asie va-t-elle se découvrir une esthétique urbaine propre ? Aujourd'hui, le Japon est en train d'établir, ou a déjà établi pour l'essentiel, une telle « tradition ». De nos jours, si un artiste japonais utilise des téléviseurs Sony dans une installation ou d'autres gadgets de haute technologie, peu de gens diront qu'il s'agit de symboles de la culture occidentale. Au contraire, ils diront que c'est typiquement japonais. Dans ce sens, la culture « Sony » est représentative de la « seconde tradition » japonaise. Mais pendant très très longtemps, le Japon avait une position isolée en Asie, il était presque comme une grue au milieu d'un groupe de poulets, un « îlot d'Occident » en Asie. La Chine à son tour revendique le statut de « Big Brother ». Plus elle est pauvre, plus elle y tient. Les pays de langue chinoise ont toujours tendance à être conservateurs. Il est important de savoir que les pays asiatiques n'ont pas coutume d'entretenir de relations entre eux, d'où l'absence de spécificité « intracontinentale ». Cependant, à l'approche du changement de siècle, ce vaste territoire semble subir d'importants changements, en particulier du fait de l'éveil de la Chine.

Z. X. : *Tu sembles parler de « déterminisme économique ». N'as-tu pas dit juste avant que la culture contemporaine ne pouvait pas s'acheter ?*

C. Z. : Ce que je voulais dire, c'est que la modernisation économique n'implique pas la modernisation culturelle. Cependant, l'économie est le levier qui conditionne le développement culturel. De plus, les conditions du développement économique sont étroitement liées à la culture du pays. Malheureusement, la plupart des gens associent le développement culturel au fait « de devenir riche ». Est-ce qu'on a une identité parce qu'on est riche ? Non. Il est donc évident que l'argent ne peut pas acheter de culture contemporaine !

Z. X. : *Le problème de la Chine n'appartient pas seulement à une logique de dialectique économique-culturelle. C'est bien plus complexe que ça.*

C. Z. : La complexité de la Chine est principalement politique. Bien sûr, la force de la tradition chinoise est sans équivalent. Mais je crois que le développement économique va peu à peu influencer la politique chinoise, car il est le moteur de la société moderne, mais également un pilier de la tradition : les Chinois « comptent l'argent et pèsent l'or ». Les prouesses économiques des Chinois expatriés sont un défi majeur pour l'humanité. Les qualités des Chinois ont empêché la Chine de suivre le chemin de l'ex-Union Soviétique. Là où je suis concerné, c'est que pendant un temps considérable, la culture contemporaine chinoise va subir la double pression de la politique et du « boulier ». C'est pourquoi les gens de notre génération, qu'ils vivent en Chine ou hors de Chine, devraient être plus attentifs aux problèmes que pose l'Occident à l'Asie. Nous devrions travailler à construire une base solide pour établir une « seconde tradition » en Chine et en Asie.

Tout le monde est un « autre »

Z. X. : *Parce que c'est trop difficile de vivre en Chine, tu as lutté corps et âme sur le terrain du multiculturalisme occidental pour établir une « seconde culture chinoise ».*

C. Z. : La « seconde tradition » chinoise ne peut exister sans « ceux du dehors », de même que l'économie chinoise ne peut se passer des communautés chinoises expatriées. De nos jours, certains spécialistes de l'art asiatique font une différence entre les artistes vivant en Asie et ceux qui vivent en dehors. Malgré toutes leurs bonnes intentions, je pense que leur approche ne nous rendra pas service. Le pouvoir particulier de l'Asie vient principalement de son ouverture et de sa perméabilité au monde extérieur : de son côté Yin et de son côté Yang. Le multiculturalisme est aussi complexe. L'artiste d'aujourd'hui veut recréer la terre et le ciel dans son propre monde. Il va creuser son trou et mettre en place son propre espace spirituel. Je vois le multiculturalisme comme un « espace vide ». Autrement dit, même si la notion de multiculturalisme vient de l'Occident, en particulier des Etats-Unis, il est cependant possible d'établir ses propres règles à l'intérieur de cet « espace ». On peut ainsi rester soi-même et se déplacer en toute liberté verticalement ou horizontalement. Si on doit se limiter à un rôle défini par les autres, alors autant retourner travailler dans les rizières !

Z. X. : *Quelles sont les règles du jeu que tu t'es toi-même fixées ?*

C. Z. : Dans ce jeu, deux éléments sont omniprésents : moi et les autres. Les deux éléments coexistent en harmonie dans cette relation couplée qu'est « moi – les autres ». Pour s'inventer des règles, il faut redéfinir ces deux éléments et ce qui les relie. Bien entendu, le jeu se met en place dans la sphère individuelle, où l'on ramène des éléments extérieurs. On peut ainsi facilement jouer son propre jeu.

Z. X. : *Où se situent « moi » et « les autres » dans ton monde ?*

C. Z. : D'où vient le concept des « autres » ? Bien sûr, de l'Occident. On peut voir, paradoxalement, dans la création de ce concept, à quel point le centrisme occidental est profondément enraciné. « Les autres » représente un concept de regroupement qui va au-delà de ce que l'on entend par la relation entre « moi » et « toi », « lui » ou « eux ». Curieusement, les artistes non occidentaux, qui font partie des « autres », ne se demandent jamais comment définir à leur tour ceux qui les ont ainsi désignés. C'est là que se situe le problème.

Z. X. : *Mais quand on dit « les Autres », c'est presque devenu un nom propre.*

C. Z. : Ne spéculons pas trop sur les termes, mais regardons d'abord comment le multiculturalisme s'est construit à partir de cette définition des « Autres ». Maintenant, imagine un dessin : au centre du dessin, il y a un grand cercle avec des lignes qui relient son périmètre au reste de l'image en rayonnant dans toutes les directions. Au bout de chaque ligne, il y a un petit cercle. Le grand cercle du milieu est bien sûr l'endroit où l'on a défini la notion des « Autres », c'est-à-dire le monde occidental. Tous les petits cercles autour représentent le groupe des « Autres » : les Asiatiques, les Africains, les Latino-Américains, les Moyen-Orientaux... Cela ne pourrait être plus clair : tous les petits cercles alentour s'intéressent uniquement au grand cercle central. Pendant des décennies, on a entendu parler d'échanges artistiques entre la Chine et l'Occident, de conflits culturels Est-Ouest, d'intégration des Noirs dans la population blanche, de confrontations interraciales, d'anti-occidentalisme, de défi à l'Occident, d'anti-américanisme, etc. On dit qu'au Japon, certains Japonais se considèrent tout simplement comme des Blancs, ayant la mentalité des Blancs. Mais combien d'artistes non occidentaux, évoluent-ils dans les petits cercles péri-

phériques ? Combien d'entre eux, s'il en est un seul, se sont intéressés au cercle du dehors que forme le conglomerat de tous les petits cercles ? Pourquoi n'entendons-nous jamais parler dans le monde de l'art d'interpénétration entre les Jaunes, d'échanges Noirs-Jaunes, ou de dialogue Sud-Sud ? En réalité, plus on arpente un terrain, plus il se stabilise. C'est la loi : « Plus on s'oppose, plus ce à quoi l'on s'oppose prend de l'importance » et « plus on critique, plus l'objet de la critique devient populaire ». C'est pourquoi nous devrions souvent changer de chemin.

Z. X. : *Est-ce pour cette raison que ta stratégie consiste à éviter le centre ?*

C. Z. : Non, c'est dans mon monde intérieur que je veux changer complètement le dessin. Je veux éliminer le grand cercle, pour que tout le monde soit « un autre » et que toutes les cultures soient les « autres » cultures, y compris la culture blanche. Nous aurons alors un monde « multi-autres », « multicolore ». Il n'y aura plus rien du tout au centre. C'est ma façon de réviser la définition des « Autres ».

Z. X. : *Ceci est conforme avec ce que tu disais précédemment sur le multiculturalisme comme espace vide. Mais alors, où se trouve le « moi » ?*

C. Z. : Les individus devraient devenir des formes de « virus ».

Z. X. : *Des virus ?*

C. Z. : Parfaitement, des virus contagieux ou latents. Les virus se définissent par le fait qu'ils sont actifs, infectieux et rampants.

Z. X. : *Une autre métaphore ?*

C. Z. : Cette fois-ci, elle est très appropriée. Il est connu que les

virus sont minuscules, mais qu'ils peuvent endommager gravement le corps. Où qu'ils aillent, personne ne peut les ignorer. Certains virus ne se laissent pas abattre facilement, et la médecine ne peut parfois rien contre eux. La plupart d'entre eux vivent et meurent spontanément. Une fois que les virus ont envahi un corps humain, ils vont provoquer une réponse de son système immunitaire : les virus du dehors vont se battre avec les anticorps du dedans. Les virus les plus agressifs vont détruire le système immunitaire. Cette situation ressemble au positionnement de l'artiste qui lutte à contre-courant de ce que l'on pourrait appeler « la culture centrale ». C'est ainsi qu'il contribue aux échanges multiculturels. Nous pourrions dire que les échanges culturels procèdent de la même manière et entraînent les mêmes symptômes qu'une infection virale. Les qualités des virus sont exactement celles que nous devrions posséder aujourd'hui !

Z. X. : Alors, quand je t'entends dire souvent qu'« il faut utiliser le poison comme antidote au poison », c'est bien sûr parce que tu te considères toi-même comme un poison. Mais derrière le mot « poison » se cachent d'autres sens. Peux-tu m'expliquer ce qu'est l'ambition ?

C. Z. : Avoir de l'ambition ou pas est sans importance. Ce qu'il faut d'abord se demander, c'est ce qui se cache derrière l'ambition. Je pense qu'avant tout, on doit être passionné et même obsédé parce que l'on veut faire dans la vie. Ensuite, on doit avoir les qualités qui permettent de l'accomplir. Si quelqu'un remplit ces deux conditions, qui sont d'ailleurs complémentaires, alors il peut être ambitieux. On ne choisit pas l'ambition et on ne la recherche pas non plus. Ça ne sert à rien de s'appliquer à être ambitieux, il n'y a rien de volontaire dans une passion. Les vraies ambitions sont comme dormir et manger. Un gros moine est quelqu'un plein d'ambition.

Z. X. : Les artistes ne sont pas des personnes comme les autres.

C. Z. : Mais en même temps, leur cœur doit être comme celui des autres.

Z. X. : Si l'on veut trouver la paix de l'esprit, il faut éviter le monde.

C. Z. : On peut être à l'écoute du monde sans devenir vulgaire.

Je veux apprendre une autre langue

Z. X. : Si le multiculturalisme est un facteur « extérieur » à l'individu, alors que les « transexpériences » dont tu parlais au début font partie d'un monde intérieur, alors quels sont chez toi les rapports entre le monde intérieur et extérieur ?

C. Z. : Les mêmes que ceux des pièces d'échecs et de l'échiquier. Beaucoup de gens considèrent le multiculturalisme comme un échiquier et sont satisfaits d'avoir le rôle du pion. Ce qui m'intéresse ce sont les fonctions inhérentes à chaque pièce, et l'intrication des relations potentielles illimitées entre elles. Bien sûr, elles sont aussi très dépendantes de l'échiquier. Par analogie, l'artiste joue une couleur personnelle sur l'échiquier, et doit traiter ses propres cases de couleur comme un échiquier séparé. Il peut enrichir sa couleur avec la couleur de « l'autre », de façon à s'assurer que « tout ce que tu as je l'ai et tout ce que tu n'as pas je l'ai aussi ». C'est-à-dire, pour reprendre un stratagème de guerre chinois : « Tu es en plein air et je suis à l'abri. » En considérant le multiculturalisme comme le facteur extérieur, l'artiste doit vivre ce que j'appelle des « intériorisations multiples ». Il doit devenir polymorphe.

Z. X. : On peut dire que la situation du jeu d'échecs est plus éclairante que jamais : au début tu parlais de « transexpériences », ensuite tu as dit : « les arbres meurent quand on les déplace, les

hommes survivent en se déplaçant », puis tu as parlé du phénomène de « court-circuit », et maintenant des « intériorisations multiples ». Tous ces exemples sont autant de tentatives pour retourner une situation à son avantage : quelles que soient les conditions extérieures ou « objectives », ce qui était défavorable devient favorable à la création d'un « polymorphe ». Puis-je te poser une question : qu'est-ce qui te pousse à « être le rayon horizontal » qui va irradier ces cultures non occidentales ? Que cherches-tu exactement ?

C. Z. : Quand on parle de s'appropriier tout et n'importe quoi, les anciens de Chine disent « collecter, sélectionner, et mélanger les essences », ce qui veut dire aller dans les couches profondes de l'autre, absorber son sang et sa moelle, ne pas s'arrêter à sa peau et ses cheveux. Les choses qui m'intéressent chez les non-occidentaux, ne sont pas des « objets ». En plus de leurs pratiques traditionnelles, en particulier « leur mystérieuse façon de penser », je suis attentif aux processus psychologiques de leur culture. A savoir, comment les gens de ces nations anciennement colonisées vivent dans un présent postcolonial. Comment ils utilisent le langage officiel des colonisateurs pour y insérer et y développer leur propre culture et quelle est à leurs yeux leur culture contemporaine ? Pour moi, qui viens d'un pays qui n'a jamais été vraiment colonisé, bien des aspects de ces cultures seront très différents de la mienne. Par ailleurs, il est très important d'étudier les leaders politiques de race non blanche, comme Nelson Mandela, Malcolm X, ou le Chinois Mao Tsé-Toung, car dans un sens, ils sont les vrais précurseurs du multiculturalisme.

Z. X. : *A présent, quel est le plus grand obstacle à ce type d'échanges ?*

C. Z. : C'est encore la barrière de la langue. Pour être franc, je vais bientôt apprendre à parler une nouvelle langue : l'espagnol. Avec

l'espagnol, on a accès à toute l'Amérique Latine. Sans l'espagnol, on perd la possibilité de dialoguer avec un quart de la population mondiale.

Z. X. : *As-tu peur de devenir vieux ?*

C. Z. : Etre vivant, c'est être jeune. J'ai commencé à apprendre l'anglais à vingt ans et le français à trente. Je dois apprendre quelque chose de nouveau à quarante ans. Pour moi, apprendre des langues fait partie de la vie. C'est pourquoi, depuis dix ans que j'ai quitté la Chine, je n'ai jamais cessé d'apprendre le chinois.

Traduction du chinois et notes par William Y. Jiang

1. Dans la culture chinoise, quand on atteint l'âge de trente ans, on est supposé s'établir (ou s'installer) dans la société en choisissant une carrière ou un statut socio-économique. C'est pourquoi on associe souvent l'âge de trente ans à « l'âge de l'établissement ». Par extension on appelle l'âge de quarante ans « l'âge des accomplissements », car à cet âge, on est supposé avoir accompli une grande partie de sa vie.
2. Le caractère chinois « zou » est un verbe ou un nom comportant un grand nombre de sens et d'implications complexes, renvoyant à diverses notions : aller (départ), traverser (traversée), voyager (voyage), bouger (mouvement), quitter (départ), faire une marche (marche à pied), chercher (recherche), errer (errance), s'échapper (échappatoire), fuir (fuite), s'éloigner (éloignement), courir (course), partir en courant (fuite en courant), marcher (marche), abandonner (abandon), désert (désertion), rompre (rupture), etc. Ce caractère entretient aussi une relation forte avec le titre « transexpériences ». Le concept « zou » est un concept majeur dans ce paragraphe et tout au long de la conversation. Le mot « transexpériences » lui-même comporte des sens de « zou ». Les implications de « zou » sont en tout cas plus importantes qu'il n'y paraît.
3. Dans le bouddhisme, on peut atteindre certains niveaux de compréhension par la méditation. « Zhong Che Zhong Wu » est le niveau intermédiaire, et « Da Che Da Wu » est le niveau supérieur.
4. Pendant l'ère Mao en Chine, Mao plaida pour que les artistes et les autres intellectuels s'impliquent dans le monde réel et s'identifient au peuple.

5. Ces deux lignes font partie d'un fameux poème de Lu Xun (1881-1936), écrivain chinois moderne très connu.
6. Les anciens stratagèmes de guerre chinois montrent la grande sophistication du savoir militaire chinois. « Cacher un poignard dans un sourire » est le dixième des trente-six stratagèmes.
7. Le Feng Shui (ou géomancie) est un art chinois qui recherche à équilibrer les énergies qui nous entourent dans nos habitations et nos lieux de travail.
8. Sous Mao, pendant la Révolution Culturelle en Chine de 1966 à 1976, tout le monde devait faire les « lectures quotidiennes » des écrits du Président Mao en se levant le matin, au moment des repas, au début des heures de classe ou des séances de travail, jusqu'au soir avant le coucher.
9. Le caractère chinois « jie » est un verbe qui a deux sens : 1 – compter sur, utiliser, et 2 – emprunter. Dans les deux cas, les choses que l'on peut « jie-er » sont des choses qui existent déjà, des « ready-mades » ou des objets trouvés, appartenant à d'autres ou faits pour d'autres usages. Dans cette partie de l'entretien, ce caractère est souvent utilisé dans son premier sens. Nous allons revenir souvent sur ce caractère par la suite, en jouant sur les deux sens, l'un puis l'autre ou les deux en même temps.
10. On Kawara est né en 1932 à Kariya au Japon, il travaille à New York. Ses *Date Paintings* (« Today Series ») inaugurées le 4 janvier 1966 reproduisent sur un support monochrome la date de leur réalisation. Ne varient que le format et la couleur, ainsi que le libellé de l'inscription qui obéit aux conventions du pays où l'artiste se trouve au moment où il peint. (N.d.E.)
11. Dans la philosophie chinoise, le Yin représente le féminin ou le principe négatif dans la nature, alors que le Yang représente le masculin ou le principe positif.
12. *L'Autre*, biennale de Lyon 1997, commissariat général : Harald Szeemann. (N.d.E.)
13. Proverbe chinois décrivant la situation dans laquelle le Royaume du Milieu (la Chine) est tellement vaste, le ciel tellement haut, et la capitale (où réside l'Empereur) tellement loin des gens du peuple, que ceux-ci sont relativement libres de faire ce qu'ils veulent. Ici, Chen Zhen suggère que le succès économique des Chinois vivant à l'étranger serait lié au fait que la Chine n'a pas de contrôle sur eux.
14. Jeu de mot : en chinois, les cheveux sont un homonyme de loi, « sans cheveux » se dit de la même façon que « sans lois ».