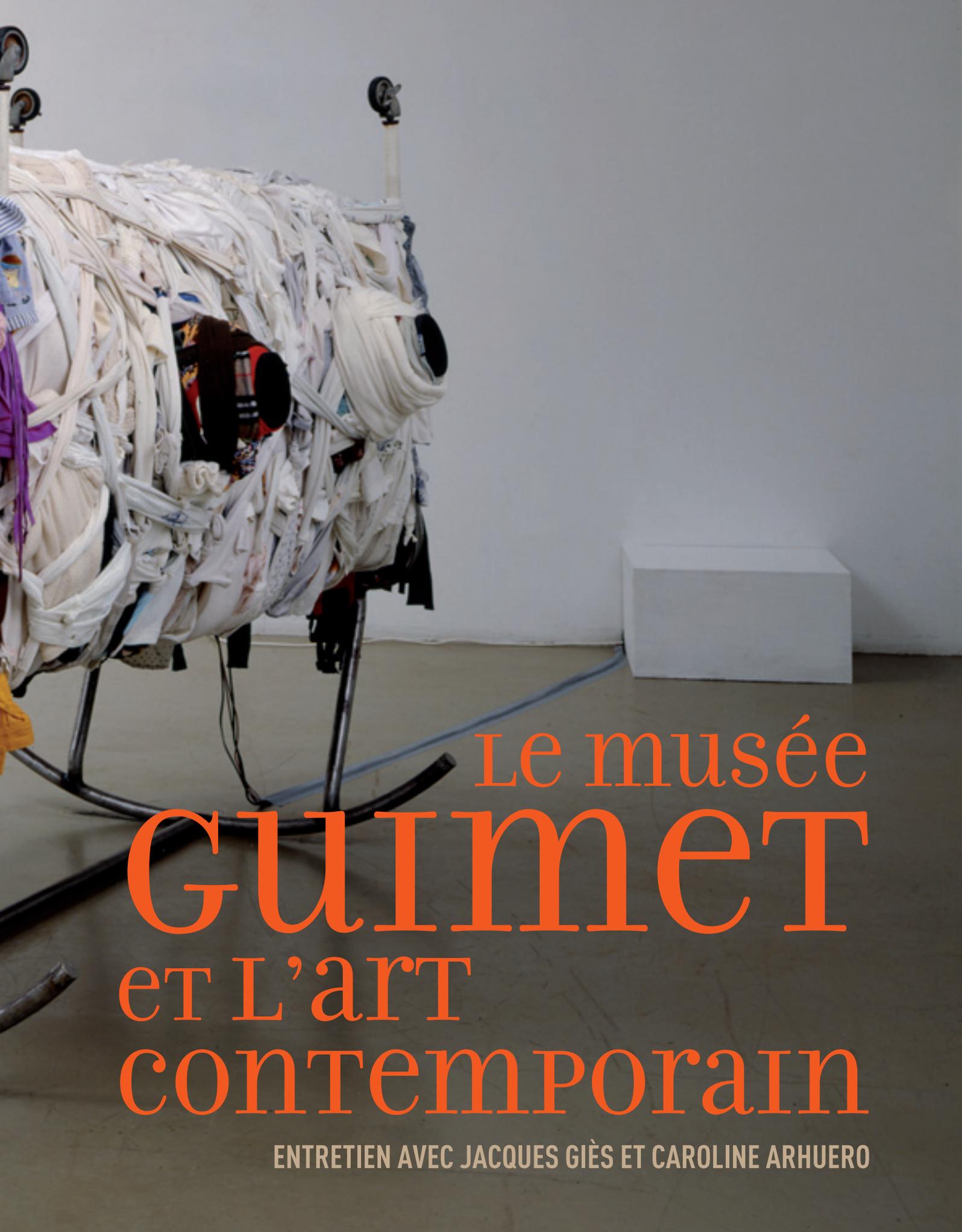




Chen Zhen

*Berceau.*

1995, Centre national des arts plastiques – ministère de la Culture  
et de la Communication, Paris.



Le musée  
**GUIMET**  
et L'art  
CONTEMPORAIN

ENTRETIEN AVEC JACQUES GIÈS ET CAROLINE ARHUERO

**Pascal Amel** | Pour quelle raison le musée Guimet s'ouvre-t-il à l'art contemporain? S'agit-il de confronter l'art patrimonial et l'extrême contemporain, de montrer les ruptures mais aussi les continuités... De relire le passé à la lumière du présent?

**Jacques Giès** | Le verbe "confronter", non ; c'est le verbe utilisé pour d'autres cas... Parce que nous ne confrontons pas, nous continuons l'exposé de l'Histoire, qui s'est interrompu trop tôt au musée Guimet. Celui-ci raconte, est supposé narrer, *toute* l'Histoire et les cultures de l'Asie. Or nous nous sommes arrêtés à des moments, selon ces nations culturelles, de cette histoire, pour des raisons qui appartiennent à notre perception des rapports entre l'Orient et l'Occident. Mais aujourd'hui nous considérons qu'il faut continuer cette narration jusqu'à notre temps. Personnellement, je souhaite me déprendre de tout jugement. Pour moi il n'y a pas *rupture* ou *continuité*, il y a cette Histoire qui se prolonge. Quand j'use du mot *narration*, j'en parle après mûre réflexion. Nous interprétons selon un fil discursif : l'Histoire au sens de l'histoire narrative. Nous découvrons une logique, qui cependant est toute propre au langage, dans la narration historique : par exemple ces scansionnements nommés, celle des "temps anciens", celle, dans le contemporain, plus fine que l'on appelle le "post-modernisme", et qui sont à questionner. Nous faisons sans le savoir de la *métanarration*, pour parler comme Jean-François Lyotard ou Jacques Derrida. Il y a ce fil que nous tendons, logique du discours, dont nous déplaçons sur les faits réels (les œuvres, ici), les conséquences. J'ai, par expérience, une crainte de tout *a priori* linéaire, car je pense que toute affirmation qui serait de cet ordre – et ici, *confrontation* ou *continuité* – est le fruit de ce discours. Mais la vie, le présent, est invention, les choses ne sont toujours que ce que nous disons ; et le présent est, au propre, *inqualifiable*. Si je fais du présent un objet de ma réflexion, je vais tomber dans les ornières du déjà connu, *objectivé*, dans ma manière de penser. En conséquence, venir témoigner, c'est cela l'important.

**PAI** Comment avez-vous envisagé cette intervention des artistes contemporains à l'intérieur du musée?

**JG** | Caroline Arhuero a, entre autres talents, celui de mettre en situation les œuvres d'art contemporain dans notre musée. Ce que j'apprécie beaucoup dans sa démarche c'est que les œuvres ne sont pas posées dans "la confrontation" ; elles ne sont pas non plus posées dans "l'explication". Elles sont *proposées*, situées de façon subtile, on les découvre plutôt qu'on ne nous les impose. Cette subtilité a un pouvoir très fort, parce qu'en fait quand vous êtes attiré par l'autel de Chen Zhen, placé près du linceul de l'époque de la dynastie des Liao (XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles), les deux œuvres paraissent s'accorder. Le visiteur va accepter à la fois Chen Zhen, le linceul et la vitrine de pièces d'orfèvrerie, œuvres patrimoniales, qui lui sont contigus. C'est une mise en situation, une proposition ouverte sur l'histoire continue.



**Caroline Arhuero** | Pour revenir sur la question de rupture et de continuité, je pense que rupture et continuité marchent ensemble à l'extrême et nous montrent à quel point le passé a une vie contemporaine et symbolisent le fait que cette vie contemporaine sort des discours classiques de l'histoire de l'art et des classements par périodes pour poursuivre cette narration de l'Histoire. Cela nous permet ces espaces de regard, ces différentes lectures. Je pense que finalement rupture et continuité sont un peu la même chose dans une démarche présente et contemporaine, car les deux servent à avancer simultanément, les deux servent à créer ces espaces du regard et c'est cela que nous souhaitons montrer. L'installation de l'artiste taiwanais Hung-Chi Peng était vraiment fondatrice pour le musée Guimet. Il a posé des questions essentielles traitées dès l'origine du musée, sur les religions, c'est une pièce qui symbolisait vraiment le démarrage de cette politique. Pour l'artiste pakistanais Rashid Rana, c'est vraiment le cas d'une œuvre où rupture et continuité sont présentes dans cette sorte de simultanéité contemporaine. Il y a continuité parce que c'est un artiste qui évolue, dépasse la tradition, la technique traditionnelle, mais ne les



Chen Zhen. *Round Table*.  
1995, CNAP – ministère de la Culture et de la Communication, Paris.

renie pas, il en fait également œuvre. Je crois que l'exemple de la miniature est caractéristique. À l'origine, il a également été formé à cet art, il a souhaité aller au-delà de cet art traditionnel en l'assimilant et en l'intégrant dans sa création. En offrant également sa vision de l'Histoire de l'art occidental, il explique sa vision en tant qu'artiste contemporain devant évoluer entre des traditions fortes, une lecture de l'art très marquée et son individualité. Il s'agit d'un nouveau geste artistique qui est à l'aune du déplacement du regard et de l'émergence des nouvelles scènes artistiques venues d'ailleurs.

**PAI** Pouvez vous me parler de cette œuvre extraordinaire de Chen Zhen qui s'appelle *Round Table*? Cet artiste est malheureusement décédé relativement tôt, en 2000. Cette œuvre était donc déjà pré-existante mais vous l'avez placée dans la rotonde qui surplombe le musée, et l'on croirait qu'il l'a créée pour celle-ci.

**CAI** La pièce à l'origine a été faite pour être mise à l'extérieur, devant le bâtiment des Nations unies à Genève. Mais la force de l'œuvre, sa dimension de prière, son appel au dialogue, sa volonté de réunir, d'obtenir le dialogue tout en pointant la difficulté de ce dernier, de par les proportions de la table et la disposition des chaises, toutes encastrées dans la table, sont les éléments essentiels de cette pièce. Quand les visiteurs pénètrent dans la rotonde et voient cette table, s'instaure en premier lieu une forme de silence suivi d'échanges. En effet, tout le monde a quelque chose à exprimer. Au-delà du symbole des 29 chaises issues des cinq continents, tout le monde peut repérer quelque chose lié à sa propre histoire et comprend ainsi la portée symbolique de la pièce. La particularité de chaque chaise évoque aussi notre propre histoire.

**JOE** Ce que ne dit pas Caroline, c'est que cette mise en place, c'est elle qui l'a inventée. Les fenêtres étaient occultées par l'architecte qui a conçu la rénovation du musée. Caroline les a dégagées sur l'argument : "Il y a tout Paris, et la table qui le surplombe." Ce qui est intéressant c'est que la table de Chen Zhen, quand elle est présentée dans la salle de Guimet, →



entourée des collections, paraît différente de ce qu'elle pouvait être ailleurs, à Genève ou au centre Pompidou. Cette œuvre a une polysémie extraordinaire. Au centre de la table, il y a en chinois un extrait de la Déclaration universelle des droits de l'homme, ce n'est pas rien. Et la table est si haute qu'on a du mal à la lire, on perçoit confusément la seule gravure des caractères. D'autre part, avant d'accéder à la rotonde, sur le palier plutôt que de masquer les vitrines qui sont là et qui montrent la grande céramique impériale des XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles chinois, l'option a été de les laisser ouvertes à la vue. Ainsi, empruntant l'escalier pour aller vers la rotonde, où est présentée la table de Chen Zhen, on passe devant des œuvres considérées comme emblématiques des derniers temps de l'art chinois officiel, celui qui est présenté au musée du Palais à Pékin, ou au musée de Shanghai. Il y a effectivement une mise en espace d'une installation conçue en 1995 qui fait que les œuvres d'hier et d'aujourd'hui rayonnent, on peut dire, d'une signification nouvelle et élargie.

**CAI** C'est vrai que cette œuvre marque la fin du parcours de l'exposition et du musée et qu'elle symbolise ce qu'est le musée : le dialogue, la connaissance et la rencontre des cultures. Il y a une dimension symbolique liée à Paris, une dimension symbolique liée au musée Guimet, à sa nouvelle politique. Je ne sais pas si vous avez vu le projet de la table qui a été réalisé pour le musée Léon-Dierx à La Réunion. Pour Chen Zhen c'était un projet particulier, la communauté chinoise s'était réunie, il était intéressé de voir les troisièmes générations d'immigrés parler de leur identité chinoise en français. Cette notion est importante pour le musée. Ce sont ces expériences

et leurs contextes qui font les œuvres, cette notion de "transexpérience" chère à Chen Zhen.

**PAI** Vous avez raison de signifier que nous sommes dans l'Histoire de l'art mais aussi dans l'Histoire de l'humanité, ce qui se passe au niveau des déplacements, les populations, les diasporas, les intégrations etc. Depuis tout à l'heure nous parlons de symbolique. Cela m'intéresse beaucoup, car que ce soient Peng, Chen Zhen ou Anish Kapoor, que vous allez bientôt exposer, il y a dans leur art une dimension sacrée – de l'ordre du spirituel – qui est sans doute l'une des raisons majeures pour lesquelles nombre d'artistes occidentaux incontournables du XX<sup>e</sup> siècle se sont intéressés aux arts de l'Orient et de l'Extrême-Orient.

**JGI** C'est me semble-t-il, mais la réponse est complexe, que dans nos cultures occidentales, fondées tant sur la philosophie de *l'être* que sur la spiritualité du créationnisme divin des religions révélées, ces religions du Livre, est visée une fin de l'Histoire. Ceci me paraît central à la question de fond Orient-Occident. Les philosophies et les spiritualités asiatiques, pour schématiser à l'extrême, ne posent pas un tel terme définitif à l'Histoire, en regard de quoi

Ci-dessus : Hokuju Shôtei.

Estampe – *Vue de Tsukudajima (vue en perspective)*.

Vers 1811-1818. Papier, 26 x 39 cm. Musée Guimet.

Ci-contre : Rashid Rana. *All Eyes Towards Sky During the Annual Parade*.

2004, C Print et DIASEC, 4 panneaux, dimensions totales : 610 x 251 cm.

Collection de l'artiste, Courtesy Nature Morte, New Delhi.



s'éclairerait le devenir humain. L'Asie envisage un commencement *dans* l'Histoire ; d'où de possibles recommencements. Dans un lointain passé, à l'origine des temps, il y a là, stationnaire, une sorte d'harmonie primordiale, c'est vers laquelle il faut



faire retour. C'est la *Voie* de la pensée chinoise, du taoïsme (en tant que foi, religion, pratique), et même du confucianisme, qui est une éthique, mais qui prend raison de cet ordre harmonieux qui est à l'origine. Dans notre philosophie, notamment la métaphysique, comme dans notre pensée religieuse, qui commence avec le judaïsme, dès qu'il a rayonné, donnant le christianisme et l'islam, il y a cette idée centrale de la *liberté* dont a usé l'homme (au jardin d'Eden) : cette grande invention de la liberté, par laquelle commence l'homme et son histoire. Elle est aussi l'interruption brutale du rêve harmonieux de l'être-au-monde. La liberté a inséminé une situation conflictuelle où l'homme se trouve donc déterminé *dans* un progrès. Alors évidemment il y a une différence. Dans la pensée occidentale il y a cette descente *dans* l'homme qui est toute la grandeur, d'ailleurs, de la sémination occidentale, l'homme subitement à la sortie du Paradis est nu, il lui faut devenir cocréateur, avec le Créateur ; et cette visée de l'Œuvre accomplie. C'est cette position de la fin de l'Histoire, d'ailleurs, qui va nourrir de grandes espérances, "les lendemains qui chantent", mais aussi le pire, ces idéologies totalitaires qui prétendent accélérer en quelque sorte le cours de l'Histoire en détruisant des humanités, des "classes sociales" ou des "races", identifiées comme telles, à l'encontre de l'Histoire et de son achèvement, etc. Aucune des pensées asiatiques, qu'elle soit indienne ou chinoise (pour ne mentionner que les plus influentes), ne pose un terme à l'Histoire comme œuvre d'avènement de l'Homme *dans* l'Homme. →

Mais, qu'on s'entende bien ici, ce qui vient d'être évoqué ça c'est la métanarration, là aussi, que nous avons en tête. Et, me semble-t-il, il convient, l'ayant identifié plus finement, de se déprendre à son tour de ces *présupposés* ou ces *explications* à ce que nous donnons à voir des arts et des cultures de l'Asie dans les salles du musée Guimet. Qu'il n'y ait pas de malentendu. Le musée Guimet a pour mission d'ouvrir les esprits, en connaissance de cause : c'est que je peux avoir un sentiment, Caroline peut avoir un autre sentiment, un visiteur peut avoir un autre sentiment, désormais ce qui est intéressant dans la monstration de cette longue histoire, jusqu'à aujourd'hui inclusivement, c'est que le visiteur se trouve libéré d'un impressionnant préalable savant, je dirais de l'annuaire de la connaissance auquel il était astreint dans un musée d'histoire des arts de l'Asie, tel qu'il était. La présentation d'œuvres contemporaines, parce qu'elles se donnent de plain-pied pour le visiteur, l'autorise à exprimer des sentiments, disions-nous. Il ne s'agit pas de surimposer nos vues. Désormais ce qui est intéressant c'est d'être face à l'œuvre et se dire sans crainte d'hérésie savante : "Bon voilà, ça me touche ou ça ne me touche pas?". Et là il peut y avoir quelque chose qui se déclenche.

**CAI** Je pense que du point de vue des artistes du XX<sup>e</sup> siècle et de l'histoire de l'art occidental, il y a beaucoup de cycles, périodes qui sont fondés sur des désillusions, sur une volonté de renouveau et donc avec un regard, un intérêt vers d'autres cultures,

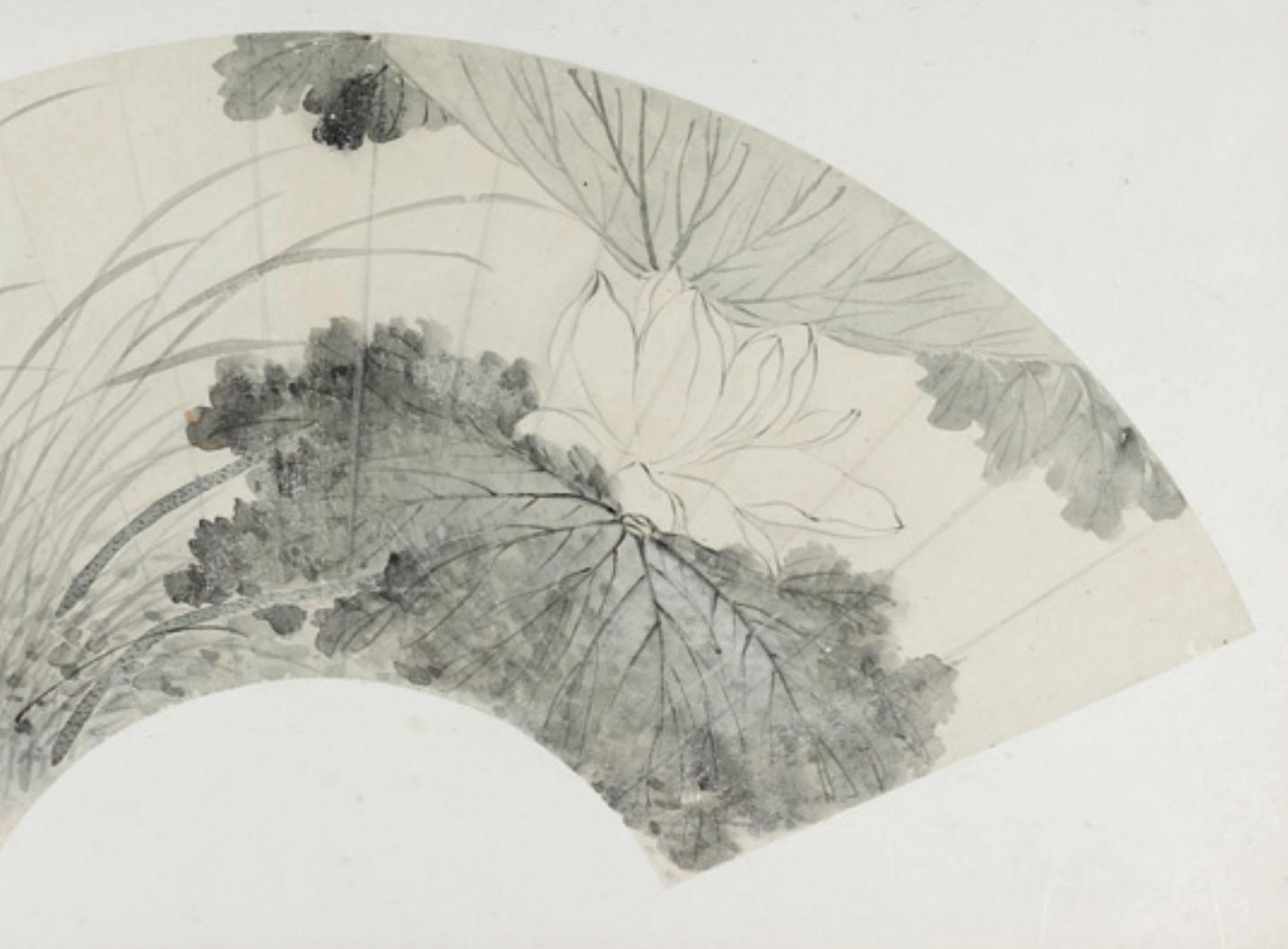


d'autres civilisations. On peut évoquer la dimension spirituelle ou de symboles religieux des artistes qui sont exposés au musée Guimet, dimension liée également à l'Orient. Parallèlement, lorsqu'on regarde l'œuvre de Joseph Beuys par exemple, je pense qu'elle est également hautement religieuse, même si les manifestations et les influences artistiques ne sont pas les mêmes. On sort des académismes iconographiques religieux de Malévitch à Beuys à Kapoor, l'art ne représente pas la religion mais donne à ressentir le sacré, le spirituel. Plus généralement, le XX<sup>e</sup> siècle s'est aussi construit dans une recherche de la dimension du sacré et de ses manifestations.

**PAI** Plus précisément : ne trouvez-vous pas que la modernité s'est faite en partie dans le déroutement du regard vers les civilisations que le musée Guimet représente ?

Ci-contre : Hung-Chih Peng. *God Pound*.  
2006, 1300 statues abandonnées et la vidéo *The Chronicle of the Misfortune Deities*, dimensions variables. Musée Guimet.

Ci-dessus : Yun Shouping (1633-1690). *Fleur de lotus et joncs odorants*.  
Peinture, éventail, encre et couleurs légères  
sur papier micacé, 27 x 58 cm. Musée Guimet.



**CAI** Oui. Il y a ce déplacement du regard, que ce soit vers les arts premiers, les arts asiatiques, je pense que tout le XX<sup>e</sup> siècle est fait de déplacements du regard vers d'autres civilisations, d'autres formes de création, d'autres matières, et plus généralement envers d'autres façons de s'exposer et de présenter l'œuvre. Je crois que le geste de Marcel Duchamp a instauré une dimension symbolique de ces déplacements. Le musée Guimet aujourd'hui rend visible ces déplacements, déroutements, grâce à cette liberté et à cette possibilité de dialogue avec les civilisations de l'Asie et avec les époques mais aussi par sa volonté de sortir des logiques traditionnelles de classement de l'histoire de l'art et de la question classique des influences. La création asiatique et ses différentes formes favorisent certainement l'expérience de ces déplacements.

**JG** On parle de Monet séduit par les maîtres japonais de l'estampe, mais on oublie que Hiroshige ou Hokusai eux mêmes ont été convertis à l'"occidentalisme", à quelques solutions artistiques et picturales. On trouve chez eux, clairement, dans certaines compositions de paysage, la connaissance savante et l'utilisation précise de la perspective axiométrique. Et combien celle-ci est importante, pour exprimer le jeu des influences ! Parce que la perspective est tout l'Occident : la géométrie euclidienne et la théologie

d'un Dieu unique. Je vais vous donner un exemple : quand vous voyez Hokusai, vous ne pouvez manquer d'y retrouver une marine de Claude Lorrain. Ce que je critique dans une notion comme le "japonisme", c'est moins le néologisme lui-même que ce qu'il recouvre dans le trafic des échanges et des influences, et surtout en ce qu'il appose (et impose) une date donnée alors que la chose est infiniment plus diffuse, on le voit, dans l'ordre et dans la chronologie. Guimet par sa position, sa vocation, sa mission, doit reprendre en main ces questions qui lui appartiennent. Non pas par un quelconque désir d'appropriation, mais parce qu'en approfondissant ces mots-concepts en "isme" qui sont mentionnés comme étant ceux qui ont influencé de façon révolutionnaire certains grands artistes d'Occident, nous pouvons dire ici, ayant une meilleure connaissance des œuvres *princeps* des maîtres japonais : attention à ces notions maniées par convention. Les questions d'origine et d'originalité sont complexes. Qu'un artiste de la qualité de Hokusai, ayant maîtrisé complètement le champ des possibles dans le domaine propre de l'esthétique picturale du Japon, ait ressenti ce besoin d'explorer le schème de la perspective est une immense et merveilleuse question. Que Hokusai se soit trouvé dans la même situation que Monet dans l'admiration et le jeu d'influence respectif, ceci doit faire réfléchir. ■