

Thu-Van Tran, le langage de l'oubli

«C'est par le manque qu'on dit les choses, le manque à vivre, le manque à voir. C'est par le manque de lumière qu'on dit la lumière, et par le manque à vivre qu'on dit la vie, le manque du désir qu'on dit le désir, le manque de l'amour qu'on dit l'amour ; je crois que c'est une règle absolue», affirmait Marguerite Duras dans *Duras filme* de Jean Mascolo et Jérôme Beaujour. Pour Thu-Van Tran, le manque, la disparition, l'oubli créent un nouveau langage. Il s'exprime comme un voyage, comme un passage d'un monde à l'autre. Nommée cette année pour le prix Marcel Duchamp, l'artiste franco-vietnamienne revient sur l'ensemble de son œuvre. Un parcours empreint de littérature et de mélancolie, où les mots, autant que leur absence, restent gravés en mémoire. Rencontre.

I ENTRETIEN AVEC JULIE DAO DUY

Prix Marcel Duchamp

Centre Pompidou, Paris. Du 10 octobre au 31 décembre 2018

Thu-Van Tran. Une place au soleil

La Grande Place – Musée du cristal Saint-Louis, Saint-Louis-lès-Bitche
Du 12 juillet 2018 au 7 janvier 2019. Commissariat : Marie Cozette



JULIE DAO DUY Tu sembles poursuivre une quête liée à la langue, hantée par sa possible disparition, animée par le désir de matérialiser les mots et leur soudaine absence. Ce déplacement du langage vers la matière, ce changement de trajectoire, paraît dicter ton œuvre...

THU-VAN TRAN Ce processus qui englobe le langage et la matière dans un même mouvement est en effet présent dans mon travail. J'envisage un geste

comme un souffle et comme un mot. Les mots me viennent naturellement à l'esprit et même leurs combinaisons sonores produisent visuellement des apparitions de formes ou de couleurs. Par exemple, lors de la visite d'une plantation d'hévéas, au lourd passif historique, surgit immédiatement en moi ce presque anagramme : Récolte-Révolte. La sémantique est fondatrice, il s'agit alors de pétrir dans la matière, de rendre visible ce moment



Notre mélancolie.
2017, plâtre, résidu de terre, caoutchouc, bois, peinture gouache,
280 x 320 x 45 cm, 28 x 42 x 32 cm chaque moule.

où la langue naît et en même temps s'échappe et se libère. Tout mon travail est un voyage du langage à la matière, de la naissance à l'émancipation.

Chercheras-tu aussi à donner une plasticité aux mots, à les traduire en langage esthétique pour le prix Marcel Duchamp ?

Pour le prix Marcel Duchamp, j'ai voulu travailler sur un agencement de matières et de pratiques qui révèlent la dramaturgie d'une disparition. La première scène est un voyage autour du gris. Nous découvrirons des fresques issues d'une série que je développe depuis 2012 et qui consiste à appliquer six couleurs dans des

ordres et des opacités différentes, de manière à obtenir systématiquement, et inévitablement, du gris. Ces six couleurs m'accompagnent et sont la base d'un travail plastique. Elles incarnent les « Rainbow Herbicides », six dioxines déversées sur les forêts du Centre et du Sud Vietnam lors d'opérations d'épandage menées par l'armée US dans les années 1960, pour déloger les soldats nord-vietnamiens. Les fûts contenant ces défoliants toxiques étaient respectivement marqués de blanc, de rose, de bleu, de vert, de pourpre et d'orange. Le temps d'une chute, d'un largage, des millions d'arbres centenaires et des kilomètres de récoltes ont été pulvérisés.

Je traduis visuellement ce qui s'est passé : les explosions, les amas de cendre, la morosité, la destruction et l'anéantissement. On retrouve cela dans *Trail Dust*, un dessin minutieux, exécuté dans la contemplation de cette éruption de cendre, mais dont la beauté est anéantie, sabotée par six sprays de peinture. De par son format, *Trail Dust* nous submergera.

Je proposerai également un film 16 mm, que j'ai

construit comme une narration en quatre actes autour de la *délivrance*. La première scène correspond au geste de naître et dire. Un diktat se libère de son écrin lorsque des bras frappent le moule en plâtre. « *Si rien ne sort d'ici* » est un énoncé que j'adresse à la création même. Dans la scène suivante, des femmes s'ancrent dans un *seating* silencieux à Hong Kong. Cette communauté philippine, qui a quitté famille et enfants pour venir travailler ici, se retrouve tous les dimanches afin de jouir d'un moment de partage. Ces femmes se montrent à nous dans l'espace public, sans revendications, ni slogan, dans le silence et la communion. Cette forme de fraternité dans l'exil m'intéresse, elle est la quête d'une territorialisation, la recherche de *la ritournelle* telle que l'ont énoncée Deleuze et Guattari : cette petite musique familière qui permet à l'individu déraciné de se raccrocher à quelque chose de connu, à l'existant, à la terre et de s'ancrer à nouveau. Le silence de la protestation laisse place, dans une troisième scène, au silence de la contemplation. On y observe un



volcan qui ne peut contenir davantage sa masse colérique et qui explose. Ce troisième geste est celui de la jouissance et de la libération. Enfin, dans dernier acte, un enfant de dos frappe l'océan, de ces éclaboussures naît un arc-en-ciel, il s'agit ici de se confondre à la matière.

Tu as suivi une formation de sculpteur chez les Compagnons à la Fondation de Coubertin : ta démarche sémantique va de pair avec une démarche sculpturale. Sous quelle forme celle-ci s'exprimera-t-elle pour le prix Marcel Duchamp ?

Une sculpture va prendre tout l'espace de l'exposition, au sol. Ce sera un paysage archéologique, un témoignage aussi de l'altération de la matière par le temps. Le public y découvrira la fossilisation d'un mot (pour être plus précise d'une enseigne lumineuse). Montré dans sa disparition et sa sécheresse. Seule son empreinte reste gravée, fossilisée, tout comme le souvenir que l'on en garde, il révélera alors la perte de notre hospitalité. J'en fais moi-même une adresse au public qui découvrira donc le mot au moment de l'exposition.

Cherches-tu ainsi à lutter contre l'oubli, à accomplir un travail de mémoire ?

Je cherche plutôt à créer de nouvelles conditions et de nouvelles expériences de la mémoire. Le fait d'oublier fait partie intégrante du processus mémoriel. La question de la mémoire est personnelle à chacun et une histoire peut être narrée en empruntant plusieurs points de vue. Dans mon travail sur le caoutchouc et la culture d'hévéa (*Perfection of a Stain*, 2017), ce qui m'intéressait était d'en retracer l'histoire du point de vue de la lutte ouvrière, une version que l'on a toujours très peu racontée. À travers ma subjectivité et mon interprétation des lieux, je révèle une autre parole, mais ma démarche est toujours pétrie de l'expérience esthétique.

Matérialiser l'absence, donner vie et matière à la perte et à la disparition pourraient aussi, dans ton travail, définir un protocole de traduction. Cet exercice ne t'est d'ailleurs pas étranger puisque tu t'es autorisée la traduction subjective de l'œuvre de Joseph Conrad, *Heart of Darkness*. Pourquoi avoir choisi ce livre et comment t'y es-tu prise ?

Le Silence du Témoin, exposition internationale de la 57^e Biennale de Venise, 2017.

In the fall, in the rise. Photogrammes sur papier Fuji et kodak.

Pénétrable. Résidus de caoutchouc.

Red Rubber. Moulage de troncs d'hévéa en cire, caisse en bois de chêne.



Des gestes démesurément contraints. De Récolte à Révolte.

2017, film 16 mm, pellicule Kodak Couleur 50D, double projection, 2:21 min.

Au principe de traduction je préfère celui de transcription. Je me réfère à Umberto Eco et à son livre *Mouse or Rat?: Translation as Negotiation*, pour qui la traduction n'est pas la recherche d'un mot équivalent, mais plutôt la négociation de la trajectoire d'un monde vers un autre monde. Il existe plusieurs niveaux et plusieurs formes de traduction. Et le passage d'un mot vers une forme requiert, selon lui, plutôt du principe de transcription.

C'est le pur hasard qui m'a amenée à travailler sur *Heart of Darkness* de Joseph Conrad. Je suis tombée sur le récit dans sa version originale, l'anglais. Mon incompréhension de la langue



La Partition d'Arirang.
2016, piano et demi-partitions.

devenait produire du sens. J'ai donc décidé qu'en même temps que je lirais, je traduirais. Sans dictionnaire ni protocole, en y mêlant mon imaginaire et ma propre compréhension du vécu et de la personne de Conrad. Il s'aventure au Congo belge, je suis originaire du Vietnam, ancienne colonie française. La collusion de ces deux histoires coloniales apportait du sens à ma démarche. Lui-même écrit déjà ce récit dans une langue qui n'est pas la sienne – il est polonais – et qui lui est la plus inconfortable pour rompre son aphasie. En effet, il se réfugie dans le silence durant trois ans, après avoir été témoin des exactions et les violences perpétrées par la Royauté belge sur les natifs. Son récit initiatique l'en libèrera. « L'acte d'écrire est un acte de transformation absolu », disait Marguerite Duras.

En parlant de Marguerite Duras, tu as été la directrice artistique d'une exposition organisée en son honneur en 2014, *Duras Song. Portrait d'une écriture*, à la Bibliothèque publique d'information (Bpi) du Centre Pompidou. Le livre occupe une place centrale dans ton travail...

J'ai choisi de travailler autour de l'œuvre de Marguerite Duras, non pas pour ses liens affectifs avec le Vietnam, pays où elle passa les premières années de sa vie et qui lui inspira de nombreux récits, mais par intérêt pour l'un de ses recueils, intitulé *Écrire*. En l'étudiant, je me suis penchée sur la fragilité et la persistance de l'écriture, mais aussi sur la transfiguration du vécu, grâce au récit. L'un des textes de ce recueil, *Le Nombre pur*, fut la source d'inspiration d'une exposition que j'ai montée à la maison rouge en 2010.

Pour la Bpi, j'ai notamment exposé des murs imbibés du bleu de méthylène, *Encre assassine*. Cette encre était aspergée sur les livres destinés au pilon, pour les rendre invalides avant leur destruction. Cette mise en danger de l'écriture, mais aussi du savoir, était pour moi un geste symbolique de précarité et de censure très fort. Mais quand on y regarde de plus près, on s'aperçoit que le bleu de méthylène ne recouvre jamais entièrement l'encre du récit, du témoignage, de la connaissance, il la tache seulement, de façon indélébile. Cette couleur devient ainsi symbole d'oppression et de mélancolie pour moi, le bleu étant aussi la couleur de notre mélancolie.

La question de la domination hégémonique, de qui est parasite et qui est hôte, sont des débats permanents que tu adresses subtilement au public dans tes œuvres. Par quel biais ?

La nature est un révélateur. En l'étudiant, tu retrouves l'histoire de la domination de notre siècle dernier. L'hévéa par exemple se cultive par greffe. Pour grandir, évoluer, pour fournir un caoutchouc viable et compétitif, l'hévéa a besoin d'un hôte. L'arbre lui-même, exploité par l'entreprise Michelin au Vietnam, est donc cultivé à l'image de l'occupation française. Le caoutchouc, quant à lui, coule telle une larme – une blancheur immaculée qu'on appelle « saignée ». Cette image m'a profondément marquée, dans une forme de beauté. Pour la Biennale de Venise en 2017, j'ai souhaité tacher par le contact du caoutchouc les murs blancs de l'exposition, sorte de symbole du fantasme de blancheur, de pureté. Pour moi le contexte, le point de départ d'une exposition, n'est jamais totalement blanc, ni totalement pur. Au contraire, il m'est propre et subjectif, signifiant d'une histoire des lieux, d'un vécu.

Tu cites Pascal Convert comme l'un des artistes qui t'inspire le plus. Pourquoi ?

Je suis admirative du charisme dont il fait preuve et de la force qu'il donne aux images dans la sculpture, en plaçant des problématiques et des sujets très durs au cœur de la représentation. Il passe par l'artisanat, au service d'un propos ou d'un contenu qui n'est pas



Thu-Van Tran en quelques dates

Née à Ho Chi Minh Ville en 1979.
Vit et travaille à Paris.
Représentée par la galerie
Meessen De Clercq,
Bruxelles.

Expositions à voir également

Thu-Van Tran. Maidday.
Galerie Saint Séverin, Paris.
Jusqu'au 30 septembre 2018
Anatomy of Political Melancholy.
Art Space Pythagorion,
The Schartz Foundation, Samos.
Jusqu'au 30 septembre 2018

la perfection de la forme. L'œuvre qui m'a le plus marquée est *Le Temps scellé*, une sculpture inspirée d'une photographie de Joseph Epstein et de son fils, qui est en fait un rebut, un raté. Mais un moulage raté en art n'est jamais de fait une œuvre ratée.

Je fais même souvent appel à l'artisanat : ce fut le cas notamment pour l'œuvre *La Partition de Arirang*, qui est à l'origine une chanson populaire du temps de la Corée unie. Aujourd'hui, chacune des Corées en revendique l'héritage. J'ai déchiré en deux les partitions et ai travaillé sur un instrument de musique devenu réceptacle au geste sculptural. En ponçant la moitié d'un piano et en gravant sur l'autre moitié des ornements et des détails iconographiques, j'insistais ainsi sur cette notion de dualité. De fait, celle-ci a structuré ma personne et l'ensemble de mon travail. ■