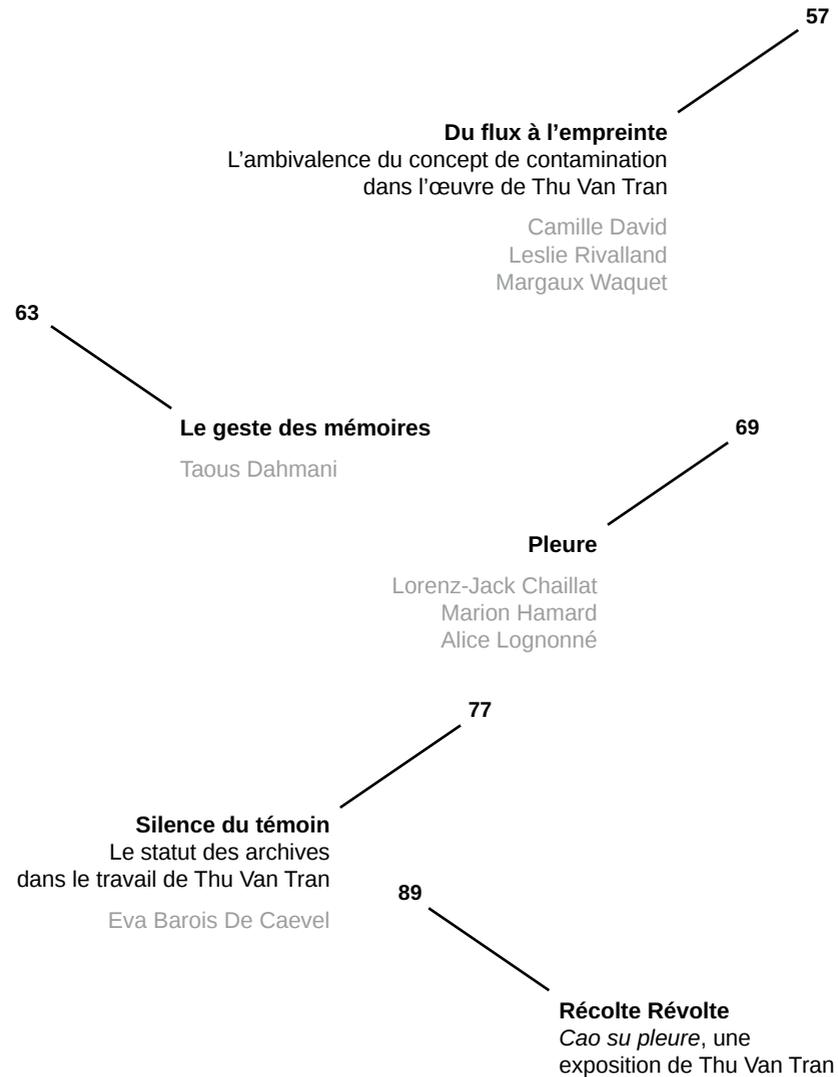
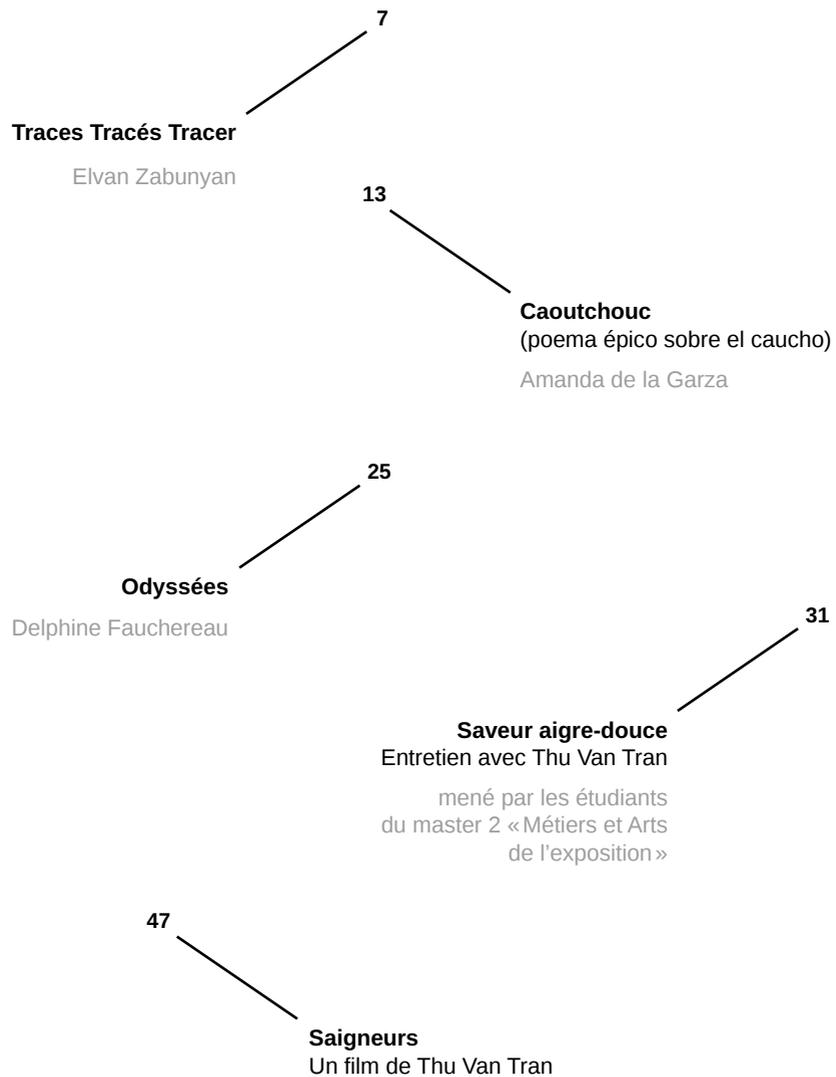




# LA ROUGE

Autour de l'œuvre de Thu Van Tran



## Traces Tracés Tracer

Elvan Zabunyan

«Dans un entretien avec Jacques Grant paru dans la revue *Cinéma 75* (n° 200, juillet-août 1975), Marguerite Duras dit: "Mon cinéma est le remplacement d'un langage par un autre." Nous avons étudié tout au long de ces dernières semaines le travail de femmes ayant une pratique à la fois artistique et littéraire. Elles sont artistes et intellectuelles, elles font osciller les mots avec les images et vice versa. Selon vous, ce "remplacement d'un langage par un autre" permet-il, dans le cadre de l'histoire de l'art contemporain, de lire les œuvres d'art visuelles (peinture, photographie, film, performance...) comme on lirait des livres?» Tel est le sujet de réflexion proposé aux étudiant-e-s de première année de master à la fin du second semestre de l'année 2013-2014. Pour répondre à cette question, certaines et certains (qui participent aujourd'hui à ce livre) choisissent d'adosser leur analyse au travail visuel de Thu Van Tran en convoquant ses œuvres réalisées autour des livres et notamment ceux de Marguerite Duras.

Jusque-là, la seule expérience directe avec une installation de l'artiste est vécue dans l'exposition *L'Homme de Vitruve* au Crédac, centre d'art contemporain d'Ivry, en décembre 2012. Le livre *Écrire* de Marguerite Duras est exposé recouvert de bleu de méthylène, les pages de son texte «Le nombre pur» également. Dans ce dernier, Duras rend hommage aux ouvrières et ouvriers trois ans après la fermeture de l'usine Renault à Boulogne-Billancourt en 1989. Elle énonce le vœu de pouvoir établir une liste avec les noms de toutes celles et de tous ceux qui, pendant des décennies, ont travaillé à la chaîne automobile. Le nombre de noms obtenu permettrait de rendre pérenne la mémoire des travailleuses et des

travailleurs. Ce nombre – 199 491 –, Thu Van Tran l'obtient grâce à des recherches minutieuses sur le terrain auprès des syndicats puis le grave sur un boulon qui, lui aussi, est exposé. Une collection de livres représentant les ouvrages préférés des ouvrières et ouvriers rencontré-e-s qui lui en confient un exemplaire complète une partie de l'installation.

Dans la bibliothèque, *L'Illiade* d'Homère, *Le Petit Livre rouge* de Mao Zedong ou encore *Force ouvrière* d'Alain Bergounioux. Donner vie à l'humanité au détriment de l'exploitation, saisir la subjectivité de celles et ceux qui lisent et pensent au-delà de leurs heures éreintantes à l'usine, accorder de la grâce à des mains abîmées par les outils, saisir le potentiel du travail manuel en le raccordant à la poésie. Les propositions esthétiques de Thu Van Tran sont ici clairement en lien avec le contexte politique, économique et social.

C'est avec en tête la description par les étudiant-e-s des œuvres de Thu Van Tran ainsi que le souvenir de cette exposition à Ivry que l'on rencontre l'artiste dans son atelier parisien en juin 2014 pour préparer avec elle le projet auquel elle a accepté de participer au sein de l'université Rennes 2, en collaborant avec la formation curatoriale du département Histoire de l'art. Elle est alors à la veille d'un voyage au Vietnam où elle souhaite réaliser une recherche sur les plantations Michelin et rencontrer les ouvrières et ouvriers qui, dans la continuité de l'histoire coloniale, effectuent encore les saignées sur les arbres.

On ne sait alors pas beaucoup du lien de Thu Van Tran à son pays natal si ce n'est que, dans son travail, dans la volonté de revenir sur les traces d'un passé pas si lointain, elle convoque toute une histoire de la révolte, de la révolution, de la guerre, de la résistance à l'ennemi. Le Vietnam est à la fois une origine et un retour et le mouvement intrinsèque de ce chemin semble se faire par une observation des éléments fédérateurs que cette terre induit. En effet, ce n'est pas parce que Thu Van Tran est née à Hô Chi Minh-Ville que l'on va de façon immédiate relier son travail au Vietnam. Mais c'est

parce que le Vietnam, dans sa complexité généalogique, politique, géographique, écologique, est un symbole des luttes internationales, et qu'il permet de créer un espace d'investigation immense, qu'on tente de comprendre la spécificité des recherches artistiques menées et les formes qui en naissent.

On n'est donc pas ici dans un procédé orientant la lecture à partir d'une identité première mais au contraire, on revient vers celle-ci parce que l'artiste entretient un lien étroit avec le Vietnam, moteur de plusieurs de ses projets, dont celui qu'elle réalise à Rennes avec les étudiant-e-s. Son respect du labeur s'exprime dès lors par une volonté paradoxale d'expérimenter jusqu'à la saturation. Puis, une fois la saturation atteinte, de saisir le vide qui en découle. Enlever ce qui est en trop. Ce désir d'épuration, s'il est visible dans la nature même de ses productions, va aussi de pair avec une observation des mouvances qui composent un territoire dans son horizontalité et dans sa verticalité, dans sa division et dans son union.

Il semblerait possible d'imaginer que les mobiles présentés dans l'exposition *Cao su pleure (L'Entaille, La Balle)* en pendants aux niveaux (*Amazonie mesure de l'Horizon, Amazonie mesure de la Verticalité, Amazonie mesure de l'Oblique*) soient des allégories sculpturales de ces inscriptions cartographiques. Ces tracés sont très fréquemment convoqués lorsque le Vietnam est décrit. Dans «La guerre de Libération du peuple vietnamien contre les impérialistes français et les interventionnistes américains» (1945-1954), le portrait du pays que fait le général Vo Nguyen Giap, commandant en chef de l'Armée populaire du Vietnam, est le suivant : «Le Vietnam est l'un des États les plus anciens du Sud-Est Asiatique. S'étendant comme un S immense sur les bords du Pacifique, il comprend le Bac Bo au Nord qui forme avec le delta du Fleuve Rouge une région riche de possibilités agricoles et industrielles, le Nam Bo au Sud, vaste plaine alluviale arrosée par le Mékong, est essentiellement agricole, et le Trung Bo au Centre, longue bande de terre étroite reliant les deux deltas.»<sup>1</sup>

1. Général Vo Nguyen Giap, *Guerre du peuple, armée du peuple*, Paris, François Maspero, 1966, p. 7.

Ce que l'on retient de cette description est la forme oblongue du pays qui n'est pas sans rappeler l'outil que les ouvrières et ouvriers utilisent pour les entailles et que Thu Van Tran moule en plâtre teinté de rouge pour le poser en équilibre sur la poutre en hévéa d'un des mobiles. Le tracé entre le nord et le sud du Vietnam est, selon l'historien Jean Chesneaux, une « configuration singulière [qui] pose le problème de l'unité vietnamienne, dans la mesure où plus de 1 600 kilomètres s'étendent, de la pointe de Camau dans l'Extrême-Sud à la frontière de la Chine dans le Haut-Tonkin. Cet allongement du territoire vietnamien et la symétrie des deltas du Nord et du Sud introduisent d'emblée dans la vie vietnamienne une certaine bipolarité, qui apparaît au seul examen de la carte du pays »<sup>2</sup>. Les descriptions de Marguerite Duras où elle raconte les crises de sa mère et le paysage de l'Indochine de son enfance permettent de sentir assez clairement cette tension géologique. Le drame des barrages qui cèdent en une nuit après avoir été « amoureusement édifiés par des centaines de paysans de la plaine »<sup>3</sup> dans *Un barrage contre le Pacifique* renvoie à une réalité climatique cruelle alors que l'imaginaire véhiculé par le Pacifique pourrait produire un espace poétique infini. Là aussi, il est question d'équilibre et de résistance. De même, lorsque le géographe Yves Lacoste confirme que les destructions systématiques par l'armée américaine du réseau des digues pendant la guerre du Vietnam ont pour but l'anéantissement de populations entières, il cite le « plan de bombardement des digues du delta du fleuve Rouge » en 1972 dont « les conséquences sont désastreuses »<sup>4</sup>. La mémoire traumatique de ces événements influe nécessairement sur l'interprétation subjective d'un travail artistique. Si ces données historiques et géographiques concernant le Vietnam s'appuient sur des observations réelles, elles soulignent le caractère non immuable de tout devenir humain et suggèrent la dualité à laquelle une identité culturelle se confronte.

Les moments de réflexion et de pauses que propose le présent ouvrage sont comme des ponctuations. Le poème-texte « Caoutchouc » est une très

2. Jean Chesneaux, *Vietnam*, Paris, François Maspero, 1972, p. 6.

3. Marguerite Duras, *Un barrage contre le Pacifique*, Paris, Gallimard, « Folio », 1978 [1950], p. 30.

4. Yves Lacoste, *La géographie, ça sert d'abord à faire la guerre*, Paris, La Découverte, 2012, p. 61 (première édition : Paris, François Maspero, 1976).

belle pièce visuelle qui, par sa mobilité cosmopolite, donne un rythme au livre en le décroissant ; « Odysées » renvoie à des travaux plus anciens de l'artiste et éclaire l'importance du voyage ; avec « Du flux à l'empreinte », « Le geste des mémoires », « Pleure » puis « Silence du témoin », on touche du doigt la pluralité des processus dans lesquels l'artiste s'engage.

La parole, chez Thu Van Tran, est précise ; elle affirme les idées, elle énonce les lignes que prennent la conceptualisation et la réalisation de ses travaux. En ce sens, l'entretien mené par les étudiant-e-s, et qui se trouve au cœur de l'ouvrage, est exemplaire de la place allouée aux images mentales qui en découlent. La description qui passe par la parole retranscrite n'est pas sans rappeler cette lecture intérieure évoquée par Marguerite Duras : « Dans *Le Camion*, il n'y a pas de mise en scène de la lecture, il y a la lecture et ce que j'essaie de rendre est ce que j'entends quand j'écris. C'est ce que j'ai toujours appelé la voix de la lecture intérieure .»<sup>5</sup>

*La Rouge* est un objet singulier, fruit de ce « communisme de la pensée » qui intéresse tant l'artiste, aboutissement d'une expérience collective où les voix off de « ces lectures intérieures » résonnent et s'entrechoquent.

5. Marguerite Duras, « La voie du gai désespoir », *Outside*, Paris, P.O.L., 1984, p. 208.

# Caoutchouc

(poema épico sobre el caucho)

Amanda de la Garza

*Je hais les voyages et les explorateurs*  
— Claude Levi-Strauss

*L'hévéa (Hevea brasiliensis) est une espèce d'arbres, du genre Hevea de la famille des Euphorbiaceae.*

¿Cómo son las hojas del caucho?

*Les feuilles sont composées de trois folioles disposées à l'extrémité d'un pétiole.*

*L'hévéa perd ses feuilles et les renouvelle chaque année.*

¿A qué huele la savia blanca del caucho?

La savia se pega entre los dedos  
Me la llevo a la boca, me lamo los labios  
tengo los labios sellados

[...] *Dans son milieu naturel en Amazonie [...]*

— *Ich habe einen Traum*  
*die Oper*  
*die grosse Oper im Jungle*

Una risa  
una carcajada  
una mofa

un río  
una desembocadura  
un afluente

Iquitos  
B e l e m      d o      P a r á  
Manaus

effacer  
borrar  
suprimir  
ocultar

What has been erased?

*donde la gozosa danza  
de la muerte y el comercio se ejecutaban en medio de una atmósfera  
inmóvil y telúrica, como en el interior de una catacumba recalentada... au  
plus profond du noir*

de las tinieblas  
en el corazón,  
de las tinieblas

¿Pasa lento el tiempo? → ¿Qué tan lento?

Ayer tuve una pesadilla  
Un sueño interminable

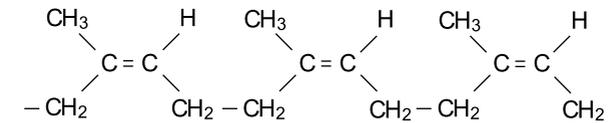
Rubber tapping knife  
un corte seco en el árbol  
un corte preciso  
una incisión  
una incisión muy precisa  
muy abierta  
el líquido derramado

La Porte Dorée  
1931 Musée permanent des Colonies  
1950 Musée de la France d'Outre-mer  
1961 Musée des Arts africains et océaniens  
1990 Musée national des Arts d'Afrique et d'Océanie  
2006 Musée du quai Branly

Aquarium tropical

una puerta se abre  
adentro hay árboles del caucho  
un Jardín de las delicias

cao su  
caucho  
caoutchouc  
kausuu  
kyetpaung  
kausuu  
katoh  
heveakautschukbaum  
kayu getah  
siringa



— *cadeau empoisonné*

*Although poisonous, seeds of rubber can be eaten as a famine food after processing, which involves prolonged soaking or boiling to remove the cyanic poisons.*

Una copia  
 un molde  
 una hoja-cáscara  
 una hoja-parafina  
 una hoja-derretida

¿En qué sentido se cuenta la historia, en qué dirección → ← ↻ ?

*Monopolio británico y holandés.*

*En el año de 1735, de la Condamine salió de Francia, llegó al Perú y se internó en regiones casi inaccesibles con la esperanza de encontrar el árbol maravilloso del látex* (látex se escribe con acento en español).

«/ æ / œ / è / ç / ô /»

**lengua-annamita**

magia jíbara  
 cabeza reducida

00:39:02 Fitzcarraldo – l'espoir

F O R D L A N D I A – F O R D M O T O R C O M P A N Y



Sir Henry Ford:  
 — Ich habe einen Traum (00:39:02 – 00:39:03)

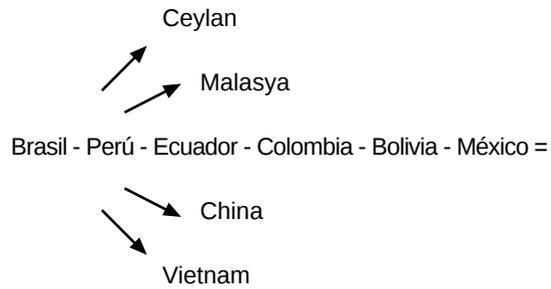
*Model T was more than a car*

*fordismo*  
*fordism*  
*fordesum*

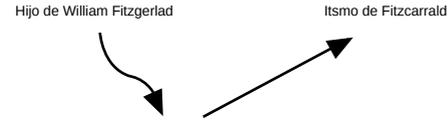
***My life and work***

Autor: Henry Ford; Samuel Crowther  
 Editorial: Garden City, N.Y., Doubleday, Page & Co., 1922  
 Edición/Formato: book\_printbook: Biografía: Inglés (eng)  
 Base de datos: WorldCat

materia luminosa  
la materia y la especie  
materia que fulgura



fever fever fever fever fever  
fever fever fever fever fever  
fiebre fiebre fiebre fiebre fiebre  
febre febre febre febre febre  
febre febre febre febre febre  
koorts koorts koorts koorts  
koorts koorts  
fever fever fever fever fever  
fever fever fever fever fever  
fiebre fiebre fiebre fiebre fiebre  
febre febre febre febre febre  
febre febre febre febre febre  
koorts koorts koorts koorts  
koorts koorts  
fièvre fièvre fièvre fièvre fièvre  
fever fever fever fever fever  
fever fever fever fever fever  
fever fever fever fever



Carlos Fermín Fitzcarrald, el mayor cauchero peruano

(a la letra dice: "Henry Ford el mayor cauchero americano")

1839, Charles Goodyear (¿os suenan los neumáticos Goodyear?)  
descubrió que las propiedades del caucho natural mejoraban notablemente  
si se mezclaba con azufre y se calentaba

— Para llegar a la Companhia industrial do Brasil hay que tomar una car-  
retera que parte de Detroit, río abajo sobre el Tapajós, un río fantasma. Ahí  
verás Manaos.

¿En qué dirección corre el río Amazonas?

Cuadro comparativo entre el caucho natural y SBR (caucho  
sintético)

PROPIEDADES | CAUCHO NATURAL | SBR  
Rango de Dureza | 20-90 | 40-90  
Resistencia a la rotura | Buena | Regular  
Resistencia abrasiva | Excelente | Buena  
Resistencia a la compresión | Buena | Excelente  
Permeabilidad a los gases | Regular | Regular

Forlandia, Brazil, 1945.  
P.D.—I'm abandoning this land

## Texto compuesto por fragmentos e información de :

Joseph Conrad, *El Corazón de las tinieblas*, trad. de Juan Sebastián Cárdenas, México, Ed. Sexto Piso, 2014.

*The Heart of Darkness/ Au plus profond du noir*, trad. de Thu Van Tran, Bruxelles, galerie Meessen De Clercq, 2012.

T.J. Demos, *Return to the Postcolony. Spectres of Colonialism in Contemporary Art*, Berlin, Sternberg Press, 2013.

Entrevista a Thu Van Tran, 2014

*Fitzcarraldo*, dir. Werner Herzog, 1982, Alemania occidental, 158 min.

Greg Grandin, *Fordlandia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City*, New York, Metropolitan Books, 2009.

Claude Levi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon [1955], 2013.

Melanie Smith y José Luis Barrios Lara, *Fordlandia*, México, Editorial RM, 2014.

*The Visual Dictionary of Plants*, Londres, Dorling Kindersley, 1992.

Thu Van Tran, *Nos lumières, Our Lights*, Bruxelles, galerie Meessen De Clercq / Annemasse, Villa du Parc, Centre d'art contemporain 2013.

Polímeros de adición: el caucho natural y el caucho sintético  
<http://www.quimitube.com/polimeros-de-adicion-el-caucho-natural-y-el-caucho-sintetico>

Sitio web Palais de la Porte Dorée  
<http://www.palais-portedoree.fr/fr/decouvrir-le-palais/lhistoire-du-palais-de-la-porte-doree>

Entrada de Wikipedia Caucho  
<http://es.wikipedia.org/wiki/Caucho>

Hevea  
[http://www.worldagroforestry.org/treedb/AFTPDFS/Hevea\\_brasiliensis.pdf](http://www.worldagroforestry.org/treedb/AFTPDFS/Hevea_brasiliensis.pdf)  
<http://www.portalplanetasedna.com.ar/caucho.htm>

Entrada de Wikipedia Fiebre del caucho  
[http://es.wikipedia.org/wiki/Fiebre\\_del\\_Caucho](http://es.wikipedia.org/wiki/Fiebre_del_Caucho)

El Caucho: Natural y sintético. Usos y propiedades  
<http://www.taringa.net/post/info/3142980/El-Caucho-Natural-y-sintetico-Usos-y-propiedades.html>

Entrada de Wikipedia Hevea  
<http://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9v%C3%A9a>

# Odysées

Delphine Fauchereau

Le travail de Thu Van Tran ouvre une réflexion sur les notions de temporalité, d'espace, de déplacement géographique et culturel. L'artiste convoque ces concepts à travers ses lectures d'inspiration postcoloniale qui font particulièrement écho à son vécu.

Joseph Conrad et Albert Camus ont, par le biais de l'écriture, abordé ces mêmes questions liées à la recherche de l'identité, à l'espace, à la mémoire, au temps et au déracinement en puisant dans leur propre expérience de vie. Ces livres qui ont séduit l'imagination de l'artiste traitent par ailleurs du voyage comme d'une quête initiatique, d'une épopée humaine. Comme tant d'autres pieds-noirs, Albert Camus représente cette génération de gens déracinés, sans port d'attache et dépossédés de leur culture d'origine. Jacques Cormery (l'*alter ego* de Camus dans *Le Premier Homme*<sup>1</sup>), dans sa quête intime pour retracer la mémoire de son père, effectue une traversée géographique entre la France et l'Algérie pour retrouver la sérénité dans le contexte de guerre et de violence du système colonial. Comme Adam, le premier homme, il est sans racines, héritier de rien.

Son parcours ressemble singulièrement à celui accompli par le héros du film *Le Regard d'Ulysse* de Théo Angelopoulos<sup>2</sup>. Le protagoniste, un cinéaste, retourne dans son pays natal, la Grèce, et entreprend une longue expédition au sein des différents États des Balkans afin de rassembler les films disparus des frères Manakis, documentaristes balkaniques du début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>3</sup>. Le réalisateur aspire à reconstituer la mémoire du cinéma mais aussi les souvenirs des moments marquants de son passé dont il est nostalgique. Son voyage, son errance dans le temps et l'espace manifestent en réalité un désir profond de reconquérir ses racines

1. Albert Camus, *Le Premier Homme*, Paris, Gallimard, 1994.

2. Théo Angelopoulos, *Le Regard d'Ulysse*, film sorti en 1995.

3. Les frères Manakis, Yannakis et Milton, étaient deux frères pionniers de la photographie et du cinéma qui ont parcouru les Balkans pour y filmer la vie quotidienne du début du XX<sup>e</sup> siècle. Leurs films sont répartis dans diverses archives des États balkaniques.

d'homme européen au sein d'une région traumatisée par la guerre et par l'oppression communiste. Dans cette perspective, la chronologie éclatée des événements va de pair avec le morcellement de son histoire qui hante son existence. Les paysages décrivent, comme dans l'œuvre camusienne, un aspect absurde, irréel, méconnu. Enneigés, d'un blanc immaculé, ils contrastent avec les endroits obscurs, inquiétants, dépeignant subtilement l'intériorité du héros. Le brouillard exprime la confusion de la mémoire où le passé resurgit dans le présent, les lieux et le temps s'enchevêtrent de manière chaotique.

L'odyssée du cinéaste dans les Balkans rappelle fortement celle que Thu Van Tran a entreprise en Bosnie-Herzégovine munie de son compagnon de route *Cyclope* (2013), une « machine à lumière » de son invention qui la suit tout au long de son périple. En déplaçant le cyclope de site en site, l'artiste est animée d'une double volonté : celle de filmer et de raviver l'histoire des lieux évoquant le conflit de l'ex-Yougoslavie durant les années 1990, mais aussi celle de restituer les images saisissantes des paysages qu'offre cette région. En captant la lumière du soleil, sa machine imprime ainsi l'essence de la nature (les cours d'eau, les masses montagneuses, les nuages en mouvement, les forces telluriques...) et réactive la mémoire de l'environnement [d, e, f, g, h].

La lumière que Thu Van Tran utilise dans ses prises de vue interroge les « phénomènes d'apparition et de disparition »<sup>4</sup> propres aux traces du temps, du passé sur la mémoire. Cette lumière aveuglante, meurtrière chez Camus dans *L'Étranger*<sup>5</sup>, s'altère au fil du récit au point de devenir obscurité, synonyme de lucidité, de désillusion. Elle reflète le poids écrasant de l'absurdité des codes [a] institutionnels et sociaux contre



[a]

4. Thu Van Tran, *Nos lumières, Our Lights*, Bruxelles, galerie Meessen De Clercq / Annemasse, Villa du Parc, Centre d'art contemporain, 2013.

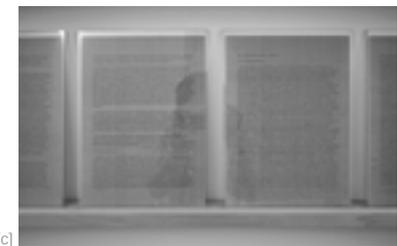
5. Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, 1942.

lesquels le protagoniste Meursault se révolte. Il parvient à s'en émanciper après en avoir pris conscience et l'avoir accepté, quitte à être marginalisé de la société. L'exclusion, le déséquilibre, l'instabilité du personnage, Thu Van Tran les a matérialisés en posant le livre sur un socle de plâtre fragile, disloqué<sup>6</sup> [a].

De même, le processus de découverte et le désabusement progressif traversent la littérature conradienne et sont rendus visibles dans la série de photogrammes *Nous vivons dans l'éclat*<sup>7</sup> (2012) sur lesquels des citations extraites de *The Heart of Darkness* de Conrad<sup>8</sup> s'efface progressivement, et dans *Au plus profond du noir*<sup>9</sup> (2013) [b et c], où Thu Van Tran s'est lancé le défi de traduire librement de l'anglais au français la nouvelle de Conrad. En exposant sur des étagères les textes interprétés et imprimés sur des feuillets variant en dégradé du blanc au noir profond, l'artiste fait directement référence au récit conradien. En effet, cela rappelle la remontée du fleuve Congo du personnage principal [c]



[b]



[c]

Marlow, officier britannique de la marine marchande à la recherche de Kurtz, collecteur d'ivoire. À mesure qu'il s'enfonce dans la jungle hostile, Marlow en vient à s'interroger sur l'humanité, la civilisation et la barbarie. Cette nouvelle de Conrad trouve son contexte dans la période de l'expansion coloniale européenne. L'auteur tente d'en démontrer le caractère absurde, celui d'une mission qui se veut philanthropique et civilisatrice. Il décrit la violence du colonialisme et rentre en Europe profondément atterré et

6. Thu Van Tran, *Le Socle de l'étranger*, plâtre, pigment blanc, papier, 2012.

7. Thu Van Tran, *Nous vivons dans l'éclat*, présenté à Art Basel - Statements, une série de photogrammes non fixés sur papier Fuji.

8. Joseph Conrad, *The Heart of Darkness*, Paris, Flammarion, 1899.

9. Thu Van Tran, *Au plus profond du noir*, présenté à Art Basel - Statements, textes inscrits sur soixante feuillets.

déçu par la nature humaine, de même que Marlow en reviendra changé. La description intense des paysages, de la lumière retenue dans les ouvrages de Camus et présente dans le film d'Angelopoulos ravive les traces laissées par les conflits, la colonisation, au point que les individus vivant sur ces terres ne s'y reconnaissent plus, se sentent orphelins. Plusieurs significations de la lumière imprègnent les œuvres de Thu Van Tran. La jungle obscure, ténébreuse décrite par Conrad, la lumière de la lucidité et de la désillusion chez Camus, les paysages désolés, brumeux d'Angelopoulos symbolisent l'empreinte du colonialisme, de la guerre. Omniprésente dans la lumière, la nature, les paysages, elle pénètre le temps.



[d]

[d] *Nos Lumières*, projection du film présenté à Art Basel - Statements, 2013.



[e]



[f]



[g]



[h]

[e, f, g, h] *Nos Lumières*, film Super 8mm, 8 min, 2013.

## Saveur aigre-douce

Entretien avec Thu Van Tran

retranscrit et édité par Gabrielle Camuset, Kim Coz et Alice Orefice

*samedi 29 novembre 2014*

*Atelier de la manufacture de Sèvres*

Bonjour, Thu Van. Nous sommes aujourd'hui dans ton atelier à Sèvres. Peux-tu nous parler de ton quotidien, de ton environnement, de ton processus de travail ?

Mon atelier se situe derrière la manufacture de Sèvres, dans un bâtiment anciennement occupé par l'Institut de Céramique Française qui a fermé il y a une vingtaine d'années. La baie vitrée de l'atelier domine les serres de la ville qui alimentent en espèces variées les parcs municipaux de Paris. J'aime ce cadre de travail végétal, je viens à toute heure, ou reste parfois plusieurs jours pour exécuter des moulages, manipuler le plâtre, la terre. Nous sommes une dizaine d'artistes à occuper cette partie de la manufacture. L'environnement y est riche, dynamique et précieux. Nous avons également la chance d'être entourés d'artisans et de techniciens qui travaillent à la manufacture. Leur gestuelle, parfaite et intemporelle, résonne avec ma pratique bien que nos productions n'aient pas la même finalité. Cela me permet de mener une réflexion sur la manière dont je pense le matériau ou exécute un moulage. Comment défaire la technique ou au contraire comment et pourquoi la solliciter ?

Tu utilises plusieurs matériaux, parfois fragiles ou liés à la notion de disparition comme les papiers photosensibles. Mais également des matériaux plus pérennes, tels que le bois ou le plâtre. Comment envisages-tu la dialectique qui s'installe entre ces médiums aux qualités très opposées ?

Parler de destruction ou d'effacement est délicat ; je laisse souvent le soleil ou l'usure agir à ma place, je cède la parole aux matériaux et à leurs réactions physiques. Lorsque l'on travaille la matière en pensant les notions d'intensités, agir sur des contrastes produit des rythmes ou des intensités fortes, par contraste justement. C'est pourquoi je tente des dialogues ou des confrontations de différentes luminosités ou matérialités.

Cette dialectique caractérise aussi mon être et ma culture. Je pense que c'est un fait, une réalité. Je me situe dans une dualité qui intensifie le dialogue : deux lieux, deux états... Mon rapport aux matériaux est lié à ma propre expérience, il y a donc une certaine spontanéité qui s'en dégage. C'est également le cas dans mon approche des encres et des couleurs. Pour moi, rien n'est univoque : parfois, deux opposés s'accordent davantage que deux proches. Mais ce qui m'intéresse particulièrement, c'est l'intervalle que produisent des contraires : la multitude de nuances qui existe entre un état et un autre, entre le blanc et le noir, un monde en soi.

Nous avons remarqué que tes œuvres mettent en perspective certains aspects de l'histoire coloniale. Tu as d'ailleurs travaillé plusieurs fois avec le bois, notamment l'hévéa. Quelle est l'origine de tes recherches autour de cet arbre ?

Christian Bernard m'invite à rejoindre le « Printemps de septembre » en 2009, pour une exposition intitulée *Désordre de la mémoire*. Ce fut l'occasion d'établir des références directes entre mon travail et le contexte colonial lié à mon histoire familiale.

J'ai commencé par mener des recherches sur les signes concrets d'échanges ambivalents entre la France et le Vietnam. J'ai alors visité différents sites qui délivrent une forte charge historique. C'est ainsi que l'hévéa m'est apparu sur les fresques de l'ancien Palais des colonies, actuel musée de l'Histoire de l'immigration. J'y ai découvert, sur les peintures murales intérieures, les colons se représentant pourvoyeurs de valeurs civilisées telles que la justice, la paix, l'amour ou encore l'égalité, valeurs liées à la morale chrétienne et à la philosophie des Lumières. Et je pouvais observer, sur les bas-reliefs sculptés en façades extérieures du Palais, les richesses délivrées par les colonies à la métropole française : le cacao, le café, le bois exotique, le caoutchouc... C'est ce dernier que j'ai retenu pour mes recherches.

La graine de l'hévéa, d'origine brésilienne, appelée *Hevea brasiliensis*, fut apportée d'Amazonie au Vietnam par un marin français au début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est un arbre dont la culture est fragile ; aussi, l'Institut Pasteur de Saïgon développa les premiers pieds d'hévéa sous forme de greffes. Quelques années plus tard, les plants obtenus produisaient un latex viable, une nouvelle richesse considérable pour le Vietnam et pour la France : l'épopée du caoutchouc commença. Je considère cette graine en quelque sorte comme un cadeau empoisonné. Beaucoup de mes premières œuvres lui sont dédiées. J'avais notamment intitulé l'une d'elles *Une graine mi-colon mi-bon* afin de parler de cette ambiguïté. En effet, le caoutchouc allait devenir une richesse naturelle du Vietnam mais entraîna subséquemment l'occupation de la majorité des terres fertiles du pays par les colons français.

Tu as récemment réalisé deux films sur les plantations d'hévéas, l'un au Vietnam et l'autre au Brésil. Pourrais-tu nous parler de ces lieux et de ton expérience ?

À vrai dire, ces deux films ne font qu'un. Lors d'un premier voyage au Vietnam, j'ai voulu revenir sur les anciennes plantations Michelin.

Dans un second temps, j'ai cherché à découvrir une autre plantation, importante dans l'histoire et le déplacement du caoutchouc, celle des usines Ford au nord du Brésil. Ces deux exploitations, bien que très différentes, ont vu le jour simultanément, entre 1927 et 1929.

Deux histoires se construisent à travers elles: la première est celle de l'installation de Michelin dans le sud du Vietnam, marquant selon moi le point d'ancrage d'une percée coloniale; l'autre est celle d'une expansion capitaliste au Brésil avec Ford, qui visait une croissance économique. Leur issue diffère également puisque Michelin connut un essor fulgurant alors que Ford fut rattrapé par la nature, un champignon venu de la jungle ayant décimé ses plantations en Amazonie.

La manière dont ces usines dirigèrent leurs exploitations est également un aspect qui m'intéresse. Parce que le capital humain représentait une ressource fondamentale pour les deux firmes, chacune instaura des valeurs «sociales» dans le processus d'exploitation. Michelin comme Ford créèrent des villes autonomes en annexe de leurs plantations où un confort de vie était proposé aux ouvriers qui pouvaient vivre en famille, scolariser leurs enfants ou être soignés dans des hôpitaux. Mais la finalité de ces cités ouvrières était de mieux contrôler la main-d'œuvre indigène. En réalité, les conditions de vie étaient plus que précaires et les ouvriers étaient surexploités, surtout dans les plantations Michelin. C'est ainsi que les premières grèves de l'histoire du Vietnam se sont produites au sein de ces petites métropoles capitalistes, où les coolies surentassés dans des lotissements se révoltèrent. Ces ouvriers exploités écrivaient ainsi l'histoire de leurs droits en même temps qu'ils affirmaient leurs idées pour l'indépendance du pays. D'ailleurs, le parti communiste vietnamien, qui a mis fin à l'occupation française, était constitué de coolies révoltés. À Fordlândia en Amazonie, on recense également plusieurs soulèvements d'Indiens.

Retourner sur ces plantations pour voir ce qu'elles sont aujourd'hui devait forcément être un moment fort. La ville de Ford est restée telle quelle,

isolée comme un vestige au milieu d'une forêt vierge – alors que les villes de Michelin ont été détruites, aujourd'hui devenues des plantations nationalisées. Le caoutchouc continue d'être pour le Vietnam une ressource essentielle à son économie. La situation est plus délicate en Amazonie où le caoutchouc est produit de façon artisanale par de petites communautés, avec l'aide des ONG, où les conditions de travail et de vie restent difficiles.

L'hévéa et le caoutchouc qui, comme tu viens de le dire, reviennent régulièrement dans ta pratique artistique, font écho aux cicatrices laissées par la colonisation.

Est-ce que ton travail peut être lu comme une tentative d'appréhender et de mieux comprendre cette histoire ?

C'est une manière de témoigner en tout cas. Mes recherches sur l'hévéa se dédient à une forme de mémoire coloniale; elles mettent en exergue la manière avec laquelle certains lieux aujourd'hui continuent d'incarner cette histoire et en demeurent prisonniers. Le danger serait de vouer ce travail exclusivement au passé, alors qu'il est nourri par le présent. Si mon travail est d'abord un témoignage, il est également une expérience: celle de la forme et du regard. Selon moi, l'Histoire est empreinte de contaminations et ces dernières transparaissent dans des éléments concrets, dont les végétaux. En effet, les plantes révèlent énormément les mutations qu'un pays a pu rencontrer, et le parcours de l'hévéa (de son exploitation à son commerce) montre l'occupation coloniale des continents africain, sud-américain et asiatique. Cependant, je ne cherche pas à raconter cette épopée de manière littérale. Si mes points de départ sont historiques, les formes que je produis sont autonomes. Mon travail porte aussi sur une réception esthétique et il est important pour moi que la sensibilité et la subjectivité de chacun interagissent avec les œuvres que je réalise.

Tu parles souvent d'«espace métaphorique». Est-ce que les matériaux constituent pour toi un langage ou un vocabulaire ? Nous pensons par exemple à *Sans tache* (2012), installation dans laquelle l'encre vient contaminer le plâtre.

Oui, c'est certain. Dans *Sans tache* [a et b], la métaphore est directe, immédiate. Elle se situe dans la rencontre de l'encre noire et du plâtre. Par cette contamination, le dialogue s'opère et la matérialité s'accomplit.



Cela devient plus puissant encore lorsque la couleur de l'encre fait référence à des contextes ou à des événements historiques, comme avec le bleu de méthylène que j'utilise pour évoquer le pilon. Mais si une tache peut renvoyer à une multitude d'interprétations, nous appréhendons d'abord son aspect.

De ce premier rapport sensoriel découlent différents niveaux de lectures, qui nous amènent à réfléchir à ce qu'elle incarne ou à ce qu'elle masque, à sa cause, à sa raison d'être. Je pense qu'il est important de jouer avec les métaphores et de créer des jeux de langage grâce auxquels chacun se retrouve libre dans la pensée. La métaphore appartient à la poésie, c'est un paysage en soi.



Nous pensons certes, mais nous pensons avec les yeux, avec les sens.

Pessoa écrit: «Je suis un gardeur de troupeaux./ Le troupeau ce sont mes pensées/ et mes pensées sont toutes des sensations./ Je pense avec les yeux et avec les oreilles/ et avec les mains et avec les pieds/ et avec le nez et avec la bouche.»<sup>1</sup>

1. Fernando Pessoa, «Le Gardeur de troupeaux», dans *Le Gardeur de troupeaux et les autres poèmes d'Alberto Caero*, trad. d'Armand Guibert, Paris, Gallimard, « nrf Poésie », 1987.

Peux-tu nous dire quelques mots sur *Cao su pleure*, le projet que tu proposes pour la Galerie Art & Essai ?

L'exposition propose de relire l'histoire de l'hévéa au présent, elle évoque la période coloniale et une certaine idée de la contamination. Cette graine de l'hévéa est symptomatique d'une histoire des déplacements et des mutations de notre monde moderne. C'est cette histoire que je pétris, matérialise en volume, en sculpture, en photogramme, avec l'idée de faire surgir ce concept de contamination. L'exposition comprend également un film tourné sur les anciennes plantations Michelin et Ford. Je l'ai intitulé *Saigneurs* en hommage aux ouvriers qui exécutent les saignées.

Il y a un très grand écart entre le caoutchouc naturel et le produit transformé. Nous l'imaginons noir, car nous l'assimilons aux pneus des voitures, alors qu'il est originellement blanc. Dans les plantations artisanales qui bordent Fordlândia, dans la forêt du Tapajós, le latex est directement teinté avant la coagulation, en rose, orange, rouge, bleu... Ainsi, bien que cela ne soit pas perceptible, toutes les nuances de gris qui accompagnent le caoutchouc dans son passage du blanc au noir peuvent être imprégnées de couleur.

Il m'importe de rejouer là aussi l'idée de mutation dans l'existence et le devenir d'une matière.

La deuxième partie du titre, «pleure», est en français. Qu'est-ce que ce verbe évoque pour toi ?

J'aurais également pu utiliser «coule» et nommer l'exposition *Cao su coule* pour conserver la dimension métaphorique du projet. Le verbe «pleure» se réfère aux dernières images du film *Saigneurs*. On y voit des saignées graphiques. Le tronc enfle au niveau des entailles, ce qui lui donne un aspect tribal empreint de mysticisme. La substance qui s'en écoule, recueillie dans le bol déposé à son pied, s'offre à l'homme comme un don. On se trouve

dans un rapport qui est de l'ordre de l'offrande où l'arbre saigne, pleure, fait couler sa sève pour que l'homme la récolte.

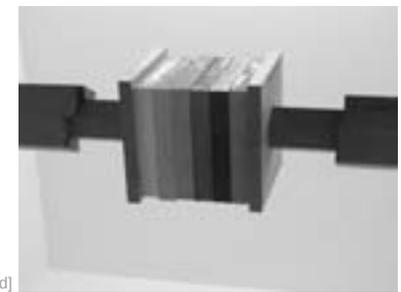
Cette métamorphose plastique de l'arbre est très différente en fonction des régions : tandis qu'au Brésil le tronc d'un hévéa est scarifié plusieurs fois pendant près de quarante années, au Vietnam, on le coupe au bout de vingt-cinq ans afin de récupérer son bois avant de replanter une nouvelle greffe. Quelque chose de fort, lié à la nature, se produit lors des saignées. Ce titre est donc une manière de parler métaphoriquement de cette larme, de cette sève offerte par l'arbre et que l'homme va décliner en bienfaits ou méfaits.

Une de tes œuvres intitulée *Into the Yellow* (2012) est également réalisée en bois d'hévéa. Il semblerait qu'elle soit une genèse de la pièce que tu prépares pour l'exposition à Rennes. Pourrais-tu nous en parler ?

*Into the Yellow* [c et d] est une pièce composée d'agencements de sections de bois d'hévéa qui, une fois assemblés, forment des étais entre lesquels sont comprimés six carreaux de plâtre. L'ensemble est maintenu en hauteur et tient en équilibre grâce à la compression qui s'exerce sur les murs. La pièce se stabilise par une force qui n'est pas légère mais qui exprime pourtant de la délicatesse car elle demeure en suspension, dans les airs.

J'ai présenté *Into the Yellow* à la galerie Meessen De Clercq (Bruxelles), dans un espace particulier et étroit. Les carreaux de plâtre, teintés de blanc, rose, vert, orange, pourpre et bleu, font référence au «Rainbow Herbicides», opérations d'épandage dirigées par l'armée américaine dans les années 1960 au Vietnam. On connaît les actions menées par l'armée américaine avec l'agent orange, aussi appelé napalm, qui dévastait des forêts entières en une seule nuit et découvrait ainsi l'ennemi. Mais il est aussi arrivé à l'armée d'user d'opérations totales en pulvérisant jusqu'à six dioxines à la fois – chacune des couleurs correspondant à un code chimique particulier que l'on retrouvait sur les fûts qui les contenaient.

Elles détruisirent alors la majorité des plantations françaises. C'est une ironie du sort car cette richesse, apportée par les premiers occupants du Vietnam, a été reprise par les occupants suivants, les Américains. Cependant, Michelin était parvenu à trouver un accord avec l'armée et ses cultures furent épargnées. Le titre de cette opération totale, «Rainbow Herbicides», joue sur une ambivalence : il qualifie une intervention effroyable tout en renvoyant à la métaphore de l'arc-en-ciel. Mais j'insiste sur le fait que l'œuvre doit également être considérée dans sa matérialité et son abstraction : dès lors que l'on se retrouve en sa présence, nous en faisons aussi une expérience purement sculpturale. Pour *Cao su pleure*, je tenterai de décliner *Into the Yellow* et d'adapter l'œuvre dans la fragilité d'un espace de contemplation.



Dans quelques mois, tu présenteras une exposition que tu penses intituler *Aigre-Doux* à la galerie Meessen De Clercq et qui suivra *Cao su pleure*. Y a-t-il un lien entre ces deux expositions ?

Ces deux expositions sont liées car je les travaille simultanément et dans le même espace de production. *Cao su pleure* parlera du caoutchouc ainsi que de son épopée dans les contextes coloniaux et capitalistes ; elle

englobera des considérations portées sur l'ambiguïté de leurs conséquences. L'exposition chez Meessen De Clercq présentera, quant à elle, un ensemble plus large de réflexions autour de la perte et de la collision, de l'entrechoquement des cultures, couleurs, valeurs... Il y aura notamment des photographies représentant des paysages européens bleuies car insolées à la lumière du jour, récupérées à Saïgon. Le phénomène d'effacement qui en résulte révèle l'action du temps et raconte comment l'on est ou n'est plus quelque part. L'exposition parlera justement de l'ambiguïté d'être deux, dans l'ambivalence, dans une nuance. Je ne sais pas si je vais garder le titre *Aigre-Doux* mais il constitue le point de départ de ma réflexion pour cette exposition. C'est un mot qui n'existe pas en langue vietnamienne et qui a été inventé pour nommer une sauce à la saveur aigre et sucrée de chez nous, une sauce qui mêle deux contraires, deux entités qui *a priori* ne se mélangent pas mais qui peuvent, dans certains contextes, notamment culinaires, être mises côte à côte. L'idée de nommer dans une autre langue un élément d'une culture différente m'intéresse particulièrement. Ici encore, on retrouve cette idée de contamination. Il s'agit donc, chez Meessen De Clercq, d'une exposition orientée sur la dualité et le duel, à l'image de la graine de caoutchouc qui est, selon moi, synonyme à la fois d'une richesse et d'une discorde.

Les titres de tes œuvres occupent une place à part entière dans l'ensemble de ton travail. Ils peuvent être envisagés comme des clés d'interprétation permettant d'appréhender tes intentions. Peux-tu nous parler de l'importance que tu leur accordes dans ta démarche de création ?

Dans ma pratique, le titre précède souvent l'œuvre. Je compose par associations sémantiques à partir d'expressions, de mots que j'envisage comme des espaces ouverts à une recherche plastique. De ces réflexions découlent des formes et des matières que je pétris mentalement puis physiquement. Je travaille autant les matériaux que les mots.

On retrouve dans l'ensemble de ta pratique des va-et-vient constants entre le français, le vietnamien et l'anglais. Quelle importance accordes-tu à la langue dans tes titres et dans tes œuvres ?

Mes titres sont traduits dès lors qu'ils ont besoin d'être compris, mais il m'arrive aussi d'utiliser la traduction en tant que matériau, comme dans *Au plus profond du noir* (2013). Pour cette œuvre, j'ai entrepris de transcrire en français *Heart of Darkness* de Joseph Conrad, aidée d'un simple dictionnaire anglais-anglais. Je ne suis pas anglophone et je lisais ce roman pour la première fois ; *Au plus profond du noir* [e et f] est alors devenu un travail de recherche sur le manque de compréhension d'une langue, sur le malentendu, en tant que matériau à part entière. Il existe des points de jonction forts entre l'explorateur (celui du récit de Conrad) et le traducteur (si tant est qu'il soit auteur), car tous deux évoluent à l'aveugle. Pour cette transcription, j'ai assumé mon écriture et ma subjectivité face au récit. Je me suis volontairement éloignée du texte original pour tenter de m'en rapprocher au plus près, et ce par un long détour. J'ai, par exemple, écrit des passages entiers qui sont de ma propre invention. Traduire ne doit pas être seulement cette action de remplacer le mot par le mot, mais plutôt celle de négocier la trajectoire d'un monde vers un autre monde. Aussi, le texte que j'ai produit n'est pas seulement une transposition du livre de Conrad mais constitue un écrit en soi qui a trouvé son existence dans la nature de la traduction. Pour Umberto Eco, traduire c'est « dire presque la même chose »<sup>2</sup>. Tout se situe dans le « presque ».



[e]



[f]

2. Umberto Eco, *Dire presque la même chose*, trad. de Myriam Bouzaher, Paris, Grasset, 2006.

Lundi 9 février 2015

Nous sommes aujourd'hui à quelques semaines de l'exposition dont le projet a beaucoup évolué. La dimension symbolique de l'hévéa est toujours présente, non plus sous la forme d'une œuvre sculpturale unique mais à travers un ensemble de pièces. Peut-on envisager ces dernières comme une fragmentation de la pièce d'origine ?

J'ai conservé la tension et l'équilibre de ce premier projet pour les redistribuer à un ensemble d'œuvres. Il y a davantage de fragilité en quelque sorte mais il ne s'agit pas de la fragmentation d'une proposition. Ces œuvres trouvent leur origine dans l'espace des idées et du débat que génère chez moi le geste sculptural. Il y a forcément une histoire de temps et d'empreinte quand on traverse la sculpture, un processus d'effacement et d'enregistrement avec le moulage. C'est cette action du temps et de la mémoire qu'il m'intéresse de dégager.

Pour notre projet, je prends le caoutchouc comme un matériau à la fois physique et historique. Il se déploiera dans l'espace d'exposition avec une sorte d'autonomie alors qu'il est cantonné à un contexte capitaliste et colonial précis. Je ne sais donc pas si l'on peut parler de «dimension symbolique de l'hévéa», car il n'y aura pas de symbole à proprement parler, mais de la présence : le bois d'hévéa, sa substance, son clone, son empreinte, et son image. C'est la charge historique et le potentiel affectif de l'hévéa qu'il m'importe d'investir plus que de lui trouver un symbole à incarner. Disons qu'en général cela ne me préoccupe pas de créer des symboles.

Au bois d'hévéa s'ajoutent quatre nouveaux matériaux : le latex, l'eau, le plâtre et la cire. Comment alimentent-ils le propos de *Cao su pleure* ?

Je vais proposer une sorte de patio, un pénétrable au travers duquel nous pourrions éprouver la matérialité du latex et du bois.

Sera également installé un paravent dont une face est composée de creux reliefs végétaux en plâtre et l'autre face de bois d'hévéa. Cet objet m'intéresse car il est biface ; il ouvre une brèche tout en demeurant obstacle, écran, il délimite deux versants, deux espaces, deux choix. Ce qui est encore plus intéressant, selon moi, c'est la frontière elle-même : l'intervalle entre deux possibilités.

La cire, quant à elle, est utilisée pour les moulages d'un plant d'hévéa provenant des usines Michelin de Clermont-Ferrand en France.

Il y aura aussi un ensemble de trois niveaux à bulle sculptés en bois d'hévéa et emplis d'eau du río Amazonas (la rivière Amazone). Il me plaît d'imaginer qu'un cours d'eau sauvage rejoigne un outil de mesure et d'équilibre. L'eau n'est pas trouble, mais légèrement voilée ; elle incarne une idée de pureté pour moi. D'ailleurs, l'eau de l'Amazone ne se mélange que très difficilement avec l'eau de ses affluents : aux embouchures, ce sont deux courants qui évoluent côte à côte sans se mélanger, sans se contaminer l'un l'autre en quelque sorte, révélant l'immuabilité du fleuve. Et à la perfection de la ligne droite qu'appelle l'outil du niveau, répondent les méandres courbes de la parfaite Amazone.

Latex, plâtre, cire et eau n'ont a priori pas de forme spécifique. Bruts, ils sont liquides, visqueux ou poudreux, tout comme le pigment, matière que j'utilise fréquemment. Le bois est, quant à lui, compact et formellement circonscrit tandis que les autres matériaux doivent prendre forme. C'est un beau mariage pour l'œil et les mains d'un sculpteur.

Peux-tu nous dire quelques mots sur le titre de l'ouvrage, *La Rouge* ?

C'est une coïncidence, l'histoire est parfois bien faite. L'une des plantations Michelin était appelée Phu-Riêng la Rouge, non seulement pour la couleur de ses terres mais surtout pour la révolte qu'elle a vue naître. En effet, l'exploitation humaine était telle dans ces plantations que l'ampleur des soulèvements devait marquer à jamais l'histoire du Vietnam, tant dans l'avancée de ses idéaux communistes que dans sa force identitaire.

Quant aux usines Ford dans le Michigan aux États-Unis, elles étaient appelées *The Rouge* (The Ford River Rouge Complex) car elles étaient traversées par la rivière Rouge, en amont de la rivière Détroit. Le caoutchouc récolté le long du río Tapajós (affluent de l'Amazone) par les usines de cette même franchise en Amazonie fut donc appelé le « caoutchouc rouge ». Cette couleur a d'ailleurs dominé le paysage de Fordlândia à certains endroits. Au cimetière des seigneurs, caché dans la forêt tropicale, était implanté un cortège de manguiers centenaires dont les racines extravagantes et tumultueuses semblaient s'être abondamment nourries des corps enterrés sous la terre rouge et vallonnée qui les conservent.

## **Saigneurs**

Un film de Thu Van Tran

Voyage dans l'histoire du caoutchouc à travers les anciennes plantations Michelin au Vietnam et sur les traces de Fordlândia dans la forêt amazonienne

Pellicule Super 8mm Ektachrome 100D et 64T, 39 min, 2015









## Du flux à l’empreinte

L’ambivalence du concept de contamination  
dans l’œuvre de Thu Van Tran

Camille David, Leslie Rivalland et Margaux Waquet

Originnaire du Brésil, la graine d’hévéa a été introduite au Vietnam, en Malaisie, en Thaïlande et au sein de pays africains comme le Nigeria, le Cameroun et le Ghana. L’étape initiale dans la culture de l’hévéa est celle de la greffe : action qui consiste à implanter un bourgeon dans les tissus d’une plante, pour qu’il se développe en faisant corps avec son hôte. Le geste de transporter la graine d’un arbre relève d’une volonté de voir s’accomplir la lente circulation d’une influence. Le flux se répand à la surface du sol, tout en se réagençant nécessairement par rapport aux particularités et aux aspérités de celui-ci. Ainsi, l’hévéa prend part au paysage qui l’entoure, sur lequel il a été amené et planté. L’arbre s’entrelace aux autres éléments naturels, s’infiltré à travers une terre perméable. Envahisseur, l’hévéa peut devenir à son tour envahi et contaminé puisqu’il subit aussi les effets d’un terrain allochtone, propice à l’apparition d’agents pathogènes et exogènes. Au bout d’un certain temps, l’arbre se lie au lieu. Il déploie ses racines et continue de s’étendre. Il participe à l’environnement qu’il a transformé, s’en trouvant lui aussi changé. Il est à la fois une richesse et une donnée en proie à une possible disparition, destruction ou nouvelle altération.

Les déplacements qu’impose l’importation de cette graine ont constitué une source de réflexion pour Thu Van Tran qui confère à cet arbre une dimension métaphorique. À travers sa façon de saisir et de manier les matières, l’artiste provoque, à l’image de la graine d’hévéa, des phénomènes de contamination qui impliquent une pluralité d’entités liées par des interférences et des

interpénétrations. Ensemble, elles engendrent la création de formes hybrides qui se traduisent par des dualités entre les matériaux. Thu Van Tran dévoile également, par ces processus contaminants, des mensonges et des corruptions qui jalonnent l'Histoire, retraçant de cette manière un passé subjectif des taches qui l'accompagnent. Lorsque l'artiste emploie ce matériau spécifique, le bois d'hévéa, elle renvoie directement à l'exploitation de cet arbre – son déplacement, son économie – dans le contexte colonial. En évoquant de façon métaphorique ce passé, elle convoque un système de références historiques et politiques.

Le regard que transmet Thu Van Tran est à la fois conscient et poétique. Dans ses œuvres, la contamination matérielle revêt un caractère créateur; de nouvelles entités croissent et des formes éclosent de ces juxtapositions. L'empreinte de ces variations peut être visible ou invisible, inhérente à une apparition ou à une dissolution. Les couleurs se dégradent suivant un mouvement inchoatif, organique, souvent indélébile sous l'effet de la propagation. La nature mêlée des objets se configure dans leur(s) rapport(s) à l'espace, à la durée et à l'altérité. Leur métissage naît de la rencontre entre plusieurs éléments dont l'essence diffère. Ainsi, l'encre se diffuse dans les fibres d'un papier, la couleur s'infiltré dans le plâtre, la rouille ronge la surface et la lumière du jour impressionne le papier photosensible.

De même, à la Galerie Art & Essai, une forme aux contours aléatoires se révèle sur le sol lisse et brillant. Cette trace témoigne d'un croisement, d'un moment d'adhérence entre deux textures. Tels les stigmates d'une action non contrôlée, la tache qui résulte du geste artistique de Thu Van Tran est le témoin d'un matériau disparu: l'empreinte du latex.

Ce geste sculptural n'est pas sans rappeler l'idée d'un manque, d'une latence qui caractérise d'ailleurs, de façon récurrente, la pratique de Thu Van Tran.

### Silhouette mauve / Épiphénomène

La tâche, le process, *Pénétrable*, *Cao su pleure* :

40 litres de latex  
4 cubes de savon  
5 seaux  
3 rouleaux de scotch de peintre  
5 masques à gaz

Des pigments purs

Préalablement, le savon est frotté sur le sol de béton gris pour le protéger. Le caoutchouc, dans son état liquide, est versé dans de grands récipients, puis teinté par des pigments: rouge de Chine, jaune de cadmium, bleu de Prusse, orange vermillon, vert fluo, blanc de titane. Inconsciemment ont été reproduites les couleurs des «Rainbow Herbicides», rappelant les couleurs attribuées aux défoliants utilisés par l'armée américaine durant la guerre du Vietnam.

Le latex, encore liquide, est coulé sous forme d'aplats et de flaques au sol de la galerie. Il se répand jusqu'à heurter les limites d'espaces rectangulaires cernés de bandes adhésives.

Des vapeurs toxiques émanent du liquide: elles contaminent l'air.

Quelques heures plus tard, le latex a séché. Il est décollé avec délicatesse: de longues bandes de plusieurs mètres. Certaines sont plus larges, d'autres plus longues.

L'une d'elles a laissé une tache indélébile. Cette trace a marqué le sol. L'empreinte du latex est mauve héliotrope et restera.

L'hévéa porte en lui cette substance pour laquelle on l'a déplacé et exploité. Contenu dans le tissu laticifère de l'arbre, ce latex lui sert à se protéger des blessures qui peuvent lui être infligées. Le fluide suinte puis sèche pour réparer les plaies. Il ne s'agit pas d'une sève, d'un système d'irrigation, mais bien d'un mécanisme de défense, latent sous l'écorce de l'arbre. Le latex issu de l'entaille permet de produire le caoutchouc. Ce mot trouve son origine dans le nom indien *cahuchu*, qui signifie « arbre qui pleure »<sup>1</sup>. D'une certaine manière, l'hévéa se comporte comme l'œil qui, dès que le système nerveux détecte un danger, déclenche l'action de pleurer afin de dégager la paroi oculaire. Lorsqu'un risque de contamination survient, les corps opposent une résistance naturelle, vitale. Il est vrai que la contamination cause une perte, mais elle entraîne aussi un phénomène d'immunité. Bien que faisant l'objet d'échanges monétaires, le latex subit également un autre genre d'économie. Il panse les plaies d'une agression répétée mais maintenue dans un degré qui ne l'abat jamais totalement. L'action de pleurer provoque son propre besoin de défense. Tel un mouvement perpétuel, l'hévéa se saigne, se présente comme une offrande, tout en portant néanmoins la volonté de survivre.

Le monde est fait de croisements, d'associations de formes et d'idées en constante mutation, qui communiquent par porosités, par contrastes et par glissements. Il semble important de les discerner les uns des autres en tâchant de comprendre comment et pour quelles raisons ils s'attirent ou se rejettent.

1. *Cao su* est la traduction du mot français *caoutchouc*, qui vient de l'indien *cahuchu* et signifie *arbre qui pleure*. *Cao su* est un mot inventé dans la langue vietnamienne par les missionnaires portugais et les colons français, venus à la fois évangéliser les populations, latiniser l'alphabet et planter l'hévéa.

## Le geste des mémoires

Taous Dahmani

Le souvenir révèle mais altère aussi la mémoire. Ces deux termes se dévoilent dans leur capacité à *rappeler*, *retracer*, *évoquer* et *restituer* – à la fois à un degré personnel et à un niveau collectif.

Ainsi, nous nous souvenons de l'ouvrage *Les Lieux de mémoire*<sup>1</sup> que Pierre Nora a dirigé de 1984 à 1992. Un «lieu de mémoire» incarnerait toute entité, matérielle ou non, qui par la seule volonté humaine ou par le travail des siècles deviendrait un élément symbolique de l'héritage mémoriel d'une communauté. Dans l'essentiel de ses acceptations sémantiques, il désigne autant un objet tangible et concret (éventuellement géographiquement situé) qu'un objet intellectuellement construit, le plus abstrait soit-il. Plus qu'une exhaustivité impossible à atteindre, l'ensemble qu'a constitué Pierre Nora apporte un regard sur ce qui a fait la nation française. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, alors que les populations prennent conscience qu'elles sont dorénavant le fruit d'une histoire commune, le résultat paraît partiel ou incomplet.

En effet, *Les Lieux de mémoire* n'accorde qu'un seul article à l'histoire



impérialiste. Sept volumes, six mille pages et la participation de soixante auteurs mais seulement un article, sous la rubrique «Commemorations», abordant l'Exposition coloniale de 1931. Qu'en est-il des «événements» coloniaux, des «moments» de décolonisation et des guerres

1. Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 3 tomes : *La République* (1 vol., 1984), *La Nation* (3 vol., 1986), *Les France* (3 vol., 1992).

[a] Une graine mi-colon mi-bon (ramifications pour une greffe d'hévée), quatre poutres de chêne, 2009.

de libération ? Qu'en est-il de l'indépendance algérienne ou de l'ancienne Indochine ? Si dans les années 1980 et 1990 ces interrogations n'ont pas réussi à entrer au panthéon des lieux de mémoire, Pierre Nora revient néanmoins, dix-neuf ans après l'achèvement de sa publication, sur la nécessité de considérer les questionnements post-coloniaux et de repenser les identités nationales en termes postcoloniaux<sup>2</sup>. Une telle affirmation offre la possibilité d'élargir le concept de lieux de mémoire pour y associer le regard des individus métisses.

Ce concept reconnaît à la volonté humaine la capacité d'attribuer le statut de lieu de mémoire à toute entité. Que faire si l'expérience personnelle s'inscrit dans un héritage où les racines sont diverses et s'ancrent au sein de territoires multiples<sup>3</sup> ? Thu Van Tran s'empare des traces de l'Histoire et propose, dans ses œuvres, une façon de les conserver. L'engagement émotif et cognitif dans le travail de l'artiste tient une place cruciale, notamment lorsque celui-ci est au service du processus mémoriel. Le mélange de l'affect, de l'image et du verbe dans la construction d'une mémoire, personnelle ou collective, fait particulièrement écho à la pratique artistique de Thu Van Tran.

Dans *Les Lieux de mémoire*, le « lieu » signifie également endroit ou site<sup>4</sup>. Si une mémoire collective peut se réaliser dans une conscience individuelle et si chacun est libre de choisir ce qu'il souhaite retenir du passé, alors nous pouvons ici envisager le travail plastique de Thu Van Tran autour du bois d'hévéa comme un souhait d'élever les plantations Michelin établies en Indochine française au statut de lieu de mémoire. La dimension métaphorique présente dans les œuvres de Thu Van Tran permet de saisir le nécessaire travail mémoriel sur cette époque. On peut y percevoir sa volonté d'y mêler des héritages vietnamien et français dans un contexte global.

2. Pierre Nora, « La question coloniale : une histoire politisée », *Le Monde*, 15 octobre 2011.

3. Nous pensons aux multiples générations issues de l'immigration dont l'identité est bi- ou multi-nationale.

4. Comme nous le montre l'analyse de l'Alsace ou de Verdun.

Depuis cinq ans environ<sup>5</sup>, le bois d'hévéa intègre progressivement la pratique de Thu Van Tran. Matériau essentiel de son œuvre, force métaphorique et indice de références, ce bois représente pour l'artiste une période de l'Histoire et son emploi répétitif lui confère une charge symbolique. Les voyages que Thu Van Tran entreprend sur les traces des plantations Michelin l'inscrivent dans le présent. Les valeurs allégoriques et poétiques qu'elle apporte à sa démarche la positionne comme un témoin singulier de la contemporanéité. Au fil de ses œuvres, Thu Van Tran révèle un peu plus l'histoire des plantations Michelin en se souvenant de l'occupation coloniale, de l'expansion capitaliste et de l'exploitation des ressources humaines.

Ainsi, elle met en lumière ce qui constitua l'archétype de la croissance économique occidentale et l'essor du capitalisme. L'entreprise de pneu française s'installe en Indochine à partir de 1924 au moment où les autorités françaises privilégient le développement du secteur agricole<sup>6</sup>. Par son exploitation du prolétariat indigène, qui représente une masse salariale colossale<sup>7</sup>, la culture de l'hévéa marque l'une des périodes les plus noires du colonialisme.

La production intensive rime alors avec longues heures de labeur quotidien, problèmes sanitaires, violences physiques et morales. La taylorisation des usines de transformation du latex et surtout [b]



5. Depuis 2009.

6. Éric Panthou, *Les Plantations Michelin au Viêt-nam*, Clermont-Ferrand, La Galipote, 2013.

7. *Ibidem*. Plus de 260 000 travailleurs.

[b] *Être Hévéa* (détail), moulage d'un plant d'hévéa provenant des usines Michelin, cire et bois d'okoumé, 2010.



les saignées des troncs d'arbre s'effectuent sous la contrainte. Tous ces événements sont concrétisés autour d'un site, celui des plantations Michelin, au sein d'une ville autonome spécialement créée pour les coolies<sup>8</sup>. Devenues aujourd'hui des plantations nationales, elles conservent aussi le souvenir des premières grèves au Vietnam.

La révolte de la plantation Phu-Riêng, dite «plantation rouge», en 1930 symbolise les mouvements de contestation et l'essor du communisme parmi les ouvriers du caoutchouc en Indochine.



L'intérêt de Thu Van Tran pour l'histoire de l'exploitation de l'hévéa par l'entreprise de pneumatique française, alors en quête d'un latex de qualité pour la fabrication de son caoutchouc, cristallise cette plantation comme symbole d'une époque que nous pouvons ainsi envisager en tant qu'espace de mémoire. Ce concept s'incarne

d'une façon très concrète, à travers la zone géographique anciennement occupée par la firme. Mais, au-delà de la seule évocation d'un lieu, l'artiste insuffle son histoire et l'Histoire dans ses pièces. L'utilisation et l'appropriation du bois d'hévéa dans son processus créatif font de l'objet-œuvre

un lieu de mémoire intellectuellement construit. L'œuvre matérialise, à la manière d'un édifice, le champ mental des souvenirs de l'Histoire dans un environnement immédiat et contemporain.

Thu Van Tran conçoit la mémoire comme une aptitude à se souvenir mais pas seulement. La mémoire ouvre la voie au positionnement et à une prise de conscience forte. L'artiste y souligne l'importance du droit de dire. Elle s'empare de l'Histoire et affirme qu'il est possible de représenter sa complexité.

8. Terme désignant les travailleurs agricoles d'origine asiatique.

[c] *Une graine mi-colon mi-bon (plant d'hévéa absent)*, deux polaroides, 2009.

# Pleure

Lorenz-Jack Chaillat, Marion Hamard et Alice Lognonné

**Pleurer :** [plœ.ʁe]

Répandre des larmes, sous l'effet d'une émotion : de la tristesse, de la joie, de la douleur.

Pleurer sur quelqu'un, pour quelqu'un.

Être ému, au bord des larmes.

Exprimer, crier.

Pleurer sur son sort, rire à en pleurer.

Chanter avec les yeux. Laisser les larmes s'échapper.

Gouttes salées, eau de mer, rosée. Saison des pluies, où l'arbre pousse.

**Gestes millimétrés, *Cao su pleure.***

**L'or blanc coule. C'est la saignée en Terre rouge.**

Remplacée par de vastes espaces à l'organisation rationalisée, la forêt dense et sauvage n'est plus. *L'arbre qui pleure* est planté et s'y substitue. Beauté agencée, la nature désormais contrôlée est prête à être pillée. Pour récolter la « perle d'Extrême-Orient », l'arbre doit être saigné. De larges entailles obliques laissent la sève s'échapper. L'écorce cède, s'ouvre, le fluide s'écoule. Abusé, l'arbre ne pleure plus, ne saigne plus. Le latex coagule, la plaie se referme doucement. Demeure alors l'empreinte visible et gravée de cette exploitation intensive. Les cicatrices s'accumulent, révélant le rythme et la récurrence de ces mutilations. Pourtant, bien qu'il s'épuise, l'arbre se régénère, se renouvelle et offre de nouveau cette ressource tant convoitée, richesse nécessaire à sa propre survie.

**Les arbres se souviennent. L'écorce se rebelle.**

**Des larmes blanches s'étalent, en offrande aux saigneurs.**

Ici comme ailleurs, l'arbre des plantations échappe à ses racines puis s'assemble autrement. Il se morcelle, se fait déclinaisons. S'écarter de l'arbre permet de mieux voir la forêt : tout vibre. Les notes se multiplient et la partition n'en finit pas de s'écrire.

**Pourquoi des larmes, pourquoi ces larmes ?  
Elles se déversent du ciel dans la rivière Rouge.**

Pendant que l'*arbre qui pleure* se vide, sa richesse est transformée, consommée. Aveuglé par une pensée autoréférentielle, le consumérisme fait abstraction des réalités qui l'ont rendu possible. Face à l'oppression polymorphe, une conscience collective s'éveille. Dépassant les différences – fondamentale et insoumise –, elle s'étend. Au-delà de ces rapports de force, l'*arbre qui pleure* a été le symbole de l'expansion économique de la région. Expatrié, exploité, il survit. Les racines s'étendent. La beauté ne s'éteint pas.

**L'espace est fluide, laiteux, vestige d'une jungle purement naturelle.  
Le vent léger agite les branches dissidentes.**

Mise en contact parfois conflictuelle, chaque rencontre est un événement unique. Chaque rencontre génère des formes singulières. Elle laisse des traces, empreintes ou cicatrices, comme autant d'héritages. Dans les mondes qu'elles occupent et traversent, les graines devenues branches et feuilles vacillent entre la mémoire et l'oubli. Elles esquivent l'indifférence et s'affirment au présent, comme ici en un autre temps. Elles sont plurielles, disent en silence ce qui attend d'être nommé.

**L'Homme revient en Terre rouge.  
Seul, il se recueille. Au pied de l'arbre, il se souvient.**

Réalité d'une histoire partagée, d'une multitude de mémoires. Fragments d'histoires dispersés sur l'ensemble du globe. Histoire à réécrire au son de la multiplicité des voix : ne plus se contenter d'entendre. Il s'agit d'écouter, de questionner, de pallier l'incapacité à cerner le passé et envisager l'avenir. Accorder une réalité à ces fragments fantomatiques. Conférer à cette histoire collective obsolète de nouvelles saveurs parfois amères. Se soustraire des systèmes de pensées dominants. En reconnaître les liens organiques, concrets et idéels, passés et actuels. Refuser l'amnésie.

**Légende éternelle que l'horizon distingue par magie.  
L'histoire des arbres se délivre par la main de l'homme.**

Nous parlons de fragments et d'ensembles. C'est une histoire de différences qui se transforment, un récit multiple et tranquille. Les récits découlent du point de vue de celui qui les raconte. Aussi, de celui de qui les entend, les voit, les lie. La frontière est poreuse. Vestige, vertige d'un monde constitué d'exils, l'arbre des plantations ne finit pas de se mouvoir.

Nous distinguons des vagues multicolores et fragiles. Fenêtres sur un ailleurs, elles donnent à voir d'innombrables façades. Évidents, insaisissables, les croisements nous échappent et s'imposent comme des mythes éternels. L'ensemble est immobile, et pourtant il déplace : il ouvre.

## Silence du témoin

Le statut des archives dans le travail de Thu Van Tran

Eva Barois De Caevel

À la fréquentation du travail de Thu Van Tran, une curiosité : quel rapport entretient l'artiste avec le matériau et le concept d'archives ? Car, chez Thu Van Tran, on le sent, le document d'archives est à la fois un objet *éventuellement* disponible, parfois saisi pour produire de nouvelles stratégies esthétiques, et un matériau à mettre, *nécessairement*, au défi : matériau de pouvoir, héritier d'une épistémologie occidentale.

Archives. Ensemble de documents conservés sous l'impulsion organisée d'une *intention* spécifique. Cette intention, qui peut être d'ordre juridique, historiographique ou pédagogique semble pourtant obéir à une constante : il faut produire une *preuve*. Le document d'archives prouve ; du moins croit-on, admet-on qu'il prouve – quoi qu'il en soit, il a longtemps prouvé. Prouvé des droits, des faits, témoigné aussi, de certaines activités, d'existences (quelle drôle de figure que celle du témoin). « Archives » dit aussi un lieu, un système, une méthodologie : un ensemble de gestes relatifs à une pensée scientifique, localisée. Une science, celle qui régit les principes et les techniques relatifs à la gestion des archives : l'archivistique, classée parmi les sciences de l'information. Une science qui déclare que le document d'archives peut prouver, qu'il peut garantir des droits, qu'il peut être *source primaire* (le témoin encore). Fantasma de l'objet pur pour l'Histoire ; et pour plus : pour quiconque veut connaître le passé. Archives : aussi ceux qui les pensent, scientifiques et archivistes. Qui construit le système ; qui gère ; qui organise ? Où s'échappe notre connaissance – ou une connaissance possible – de ce qui a motivé les choix, les gestes ? Alors, les archives sont toujours stratégies, stratégies de sélection et



[a]



[b]

d'éviction, stratégies de la mémoire et de l'immémoré, stratégies des hommes et de leur violence.

Penser les influences et les apports mutuels entre archives et productions artistiques contemporaines: de cet effort de conceptualisation des échanges entre deux espaces sont nées diverses hypothèses. Et le champ scientifique de l'archivistique, d'une part, et le champ esthétique, d'autre part, ont connu, séparément, des élaborations nouvelles: les chercheurs ont accordé une place inédite aux gestes de l'archiviste, les historiens d'art ont admis que l'artiste ait pu emprunter aux archivistes. Il s'est agi d'appréhender des pratiques professionnelles spécifiques aux archivistes, d'adopter une démarche ethnologique, de reconstituer les opérations de classement, de prendre en considération le rôle des émotions ressenties par l'archiviste au travail. Avec une évidence neuve: les informations sur la constitution du

fonds forgent également la base de la compréhension du fonds.

Aujourd'hui, une documentation d'archives ne va donc plus sans une documentation du geste d'archiver<sup>1</sup>. Alors même que ce tournant réflexif propre à l'archivistique contemporaine a lieu, il rencontre des œuvres

1. Voir le numéro *Archives et enjeux de société* de la revue *Culture et Recherche*, sous la direction de Christian Hottin, Yann Potin et Amable Sablon du Corail (n° 129, hiver 2013-2014).

2. Françoise Cohen et Xavier-Philippe Guiochon, «Art de l'archive, archive de l'Art – Le regard du CNAP», dans *Archives et enjeux de société*, *op. cit.*, p. 57.

d'art, toujours plus nombreuses, qui intègrent le document d'archives. Ces œuvres invitent à les penser comme des formes complexes, comme des objets conceptuels. On parle d'«archive de l'art» et d'«art de l'archive»<sup>2</sup>. Mais qu'interrogent les artistes? La question du savoir, l'autorité du document (son caractère de témoignage et d'objectivité), avec cette proposition: que l'art puisse être pensé et pratiqué comme une pratique de connaissance. En 2012, dans le sillage de cet *Archival Turn*<sup>3</sup>, la Villa Arson présentait ainsi une exposition intitulée *L'Institut des archives sauvages*, une trentaine d'œuvres contemporaines ayant pour point commun de proposer des systèmes d'archivage originaux et singuliers, tant dans leur forme que dans leur contenu: «Il s'agissait de sortir des classifications habituelles à vocation scientifique ou historique pour inventer de nouveaux moyens de collecte, de restitution ou de consultation de documents. Chaque archive sauvage espérait ainsi créer sa propre institution, ses méthodes de classement, ses catégories propres, ses fonctions et usages<sup>4</sup>.» Il faut préciser que ces archives dont s'est saisi l'art contemporain sont aussi des archives qu'on pourrait qualifier d'«élargies», car allant de l'artefact au numérique. Dans ces mouvements entre art et archivistique des années 1980 aux années 2000, on discerne un chemin emprunté par l'art plus précocement (depuis les années 1970), une expérience qu'on pourrait rattacher à Joseph Kosuth évoquant l'*artist as anthropologist*<sup>5</sup>. Postulat: «Les artistes peuvent réussir là où les anthropologues ont toujours échoué.» Derrière cette idée, celle persistante selon laquelle des méthodologies issues d'épistémologies occidentales, historiquement contextualisées, ne peuvent se déparer d'une grande violence, d'une grande injustice, de processus de domination contre lesquels il faudrait lutter. L'artiste n'est donc pas le plus *qualifié*, le plus *compétent*, au sein d'une logique capitaliste, mais il a la potentialité – la responsabilité aussi – de créer d'autres stratégies (faut-il les nommer alternatives ou subversives?) face aux stratégies dominantes. De nombreuses propositions faites en ce sens en témoignent – on pense notamment aux techniques de *reenactment* mises en œuvre par

3. L'*Archival Turn* en art contemporain date du début du siècle. Sur ce sujet, lire Cheryl Simon, «Introduction: Following the Archival Turn», dans *Visual Resources. An International Journal of Documentation*, vol. 18, n° 2, 2002, p. 101-107.

4. Communiqué de presse de *L'Institut des archives sauvages*, Villa Arson, février-mai 2012 ([http://archives.villa-arson.org/archives\\_des\\_expositions.php?page=exposition\\_unique&id\\_exposition=2012LINS&titre=L%2527intitut%2Bdes%2Barchives%2Bsauvages&sous\\_titre=](http://archives.villa-arson.org/archives_des_expositions.php?page=exposition_unique&id_exposition=2012LINS&titre=L%2527intitut%2Bdes%2Barchives%2Bsauvages&sous_titre=)).

5. Voir l'essai de 1975 du même titre.

6. Voir, par exemple, *Maurits Script*, 2006, de Wendelien van Oldenborgh et Mueda, *mémoire et massacre*, 1979, de Ruy Guerra.

Ruy Guerra dans les années 1970 ou par Wendelien van Oldenborgh depuis les années 2000<sup>6</sup>. Ce que les archives permettent également dans le champ de l'art, en particulier par rapport aux formes actuelles dominantes de la réflexion postcoloniale, c'est de s'approcher de la notion de postcolonial d'une manière plus quotidienne, plus *vernaculaire*.

Dans l'art de Thu Van Tran, la saisie du document d'archives vient rencontrer le désir d'une approche postcoloniale vernaculaire; du moins le ressentons-nous comme tel. Bien sûr, les lectures potentielles sont multiples;



bien sûr aussi, à l'origine, peut-être est-ce *seulement* le désir de mémoire qui appelle l'archive. Peu importe, l'archive est là: vaste, non uniforme.

Il y a l'archive-*archive*: tout récemment, le déplacement opéré pour *Duras Song*<sup>7</sup>: activer l'archive pour la restituer à l'expérience du regard.

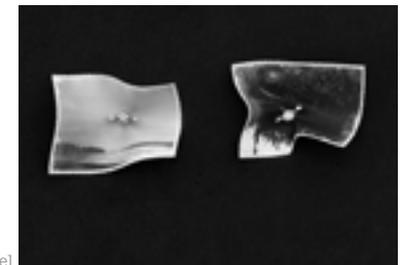
Le matériau qu'est le visible, dans sa plasticité, en tant que phénomène, et sur lequel l'artiste fait reposer le principe d'organisation et de présentation de ce qui va devenir une installation.

Ailleurs, on la distingue dans des travaux comme *Rejet* (2013)<sup>[a et b]</sup> et *Résidu* (2013) sous la forme d'un effort de constitution d'archives personnelles et éminemment subjectives, annonçant la fin de toute hiérarchie ou en tout cas la volonté de l'artiste de s'en départir par l'agencement de matériaux divers, chutes d'atelier *a priori* vouées au rebut, par l'obtention d'un témoignage distancié au moyen du photogramme, qui devient un document d'archives des déplacements de l'artiste. Les brouillons de traduction d'*Au plus profond du noir* (2013) pourraient aussi appartenir à cette catégorie.

Mais les artefacts hérités de l'histoire récente sont tout aussi présents: vaisselle de Sèvres, patrimoine d'un art décoratif empêtré d'imaginaire

colonial (*Presse-palmier*, 2013)<sup>[c]</sup>, photographies de la colonisation malgache altérées (*Contre-courant*, 2013)<sup>[d et e]</sup> – transpercées de vis – ou photographies occultées comme dans les rêves de voyages du Congo belge de *Sabena, vous y seriez déjà* (2012)<sup>[f et g]</sup>. Autant de tentatives de remettre en cause la valeur acquise de sources primaires; et quelle valeur? Silence du témoin: vissé à sa mousse, écrabouillé. Même processus à l'œuvre dans les différentes séries de travaux datés de 2012 consacrés aux herbicides – des défoliants utilisés par l'armée américaine durant la guerre du Vietnam – où dessins à la mine de plomb et aérosol semblent créer une image de *ce qui ne peut pas avoir d'archives, ce pour quoi les archives sont trop insuffisantes*, à l'image de cette œuvre, *Traînée de poussière* (2011), où la photographie (source primaire) laisse place à la tache seule et à l'absence marquée de cette photographie: violence symbolique contre, ou peut-être plutôt «en compétition avec», les capacités contestées de l'image d'archives. Silence du témoin, donc création.

Enfin, une présence récurrente: celle des livres destinés au pilon au statut incertain d'objets trouvés, d'*apparemment ready-made*. Ils paraissent également un moyen de constituer une archive contemporaine de *ce qui ne devrait pas disparaître* selon un jugement qui appartient en propre à l'artiste (voir *Chinatown*, 2013 ou *Le Socle de l'étranger*, 2012 ainsi que les travaux autour des livres de Duras, Conrad, Jackson ou Pessoa, mais aussi *Exister caché* et *Invendus*<sup>[h], [e]</sup>



7. *Duras Song* – *Portrait d'une écriture*, exposition, dont Thu Van Tran était la directrice artistique, présentée d'octobre 2014 à janvier 2015 à la bibliothèque du Centre Pompidou, Paris.

réalisés entre 2001 et 2009). *D'emboutir à lire* (2012) est encore une occurrence de la question «qu'archive-t-on et pourquoi?». L'œuvre juxtapose outils d'emboutissage et livres préférés des ouvriers des anciennes usines Renault à Boulogne-Billancourt. À la fin, conglomérat de procédés chez Thu Van Tran, quand il s'agit d'archives: occultation, altération, personnalisation et déhiérarchisation des artefacts-archives.

Et en parcourant *Cao su pleure*, qu'en est-il? Les niveaux en bois d'hévéa sont remplis d'eau du fleuve Amazone, source primaire – mais qui témoignerait de quoi? – enfermée pour donner la mesure – et de quoi, encore? *China Town*, le ready-made insolé, ne nous en dira pas plus, sinon que les images idéalisées de l'Occident perdurent, passent et vont. Giverny (peut-être), à Hô Chi Minh-Ville, a fini plié en douze et est rentré en France. Les deux photogrammes *Au levant Fordlândia*, *Au couchant Phu-Riêng*; c'est l'insolation voulue cette fois-ci, ordonnée, par l'artiste. Et puis il y a tout cet hévéa, au devenir sculpture, au devenir mobilier, sur l'origine duquel nous nous interrogeons (*Être Hévéa*, *Pénétrable*, *Qui s'écartent*). Et la balle de caoutchouc, ramenée de Fordlândia: preuve que ce lieu existe, a existé. Elle est en équilibre. Sur le second mobile: un outil, pas la preuve, la recreation à partir de l'expérience. L'outil n'a pas été rapporté puis posé là, il n'est pas non plus une forme obtenue à partir de l'objet réel: il est inventé à partir de ce que l'artiste avait à l'atelier, il a surgi du presque néant du souvenir. On vogue entre artefact et œuvre: entre les deux, ce qu'a vécu Thu Van Tran, des tentatives de vivre la mémoire aussi (*Récolte rouge*, ce sont ses mains). Et puis il y a le latex. Sa trace, la chose brute, la chose dominée. Stades de la transformation: de l'arbre à la matière désirée, désirable; celle pour laquelle on a transporté, greffé, culture obnubilée, obnubilante, perdue dans le vaste patrimoine des monocultures coloniales à vocation brutalement économique.

Et puis c'est tout.

*plus rien d'autre ne pousse, ça change, tout, l'assiette, le paysage, le travail*

De quoi est faite l'archive? De quoi fait-on l'archive? Et comment?

Parmi les questions particulièrement importantes que soulèvent à la fois un regard rétrospectif sur l'œuvre de Thu Van Tran et une confrontation avec les artefacts récents de *Cao su pleure*, il y a certainement celle de la décolonisation du document d'archives en tant que tel, mais aussi celle de sa possible utilisation et/ou monstration selon une épistémologie qui serait elle-même non occidentale. Dans un très bel article, Sophie Berrebi écrit: «Un document colonial est-il nécessairement un "document de barbarie", comme le dit Walter Benjamin à propos de tout "document de culture", dans *Sur le concept d'Histoire*? Et si c'est le cas, comment un document peut-il échapper au pouvoir d'oppression d'une culture sur une autre, ou, en d'autres termes, comment peut-il être "décolonisé"?»<sup>8</sup>

Ces quelques lignes introduisent une étude critique du film d'Alain Resnais *Muriel ou le temps d'un retour* dans lequel le réalisateur perturbe les standards du format documentaire traditionnel en combinant des extraits de films d'archives issus de la colonisation française en Algérie à une voix off disjointe de ces images. «Il n'existe aucun document de culture qui ne soit en même temps un document de barbarie. Aucune histoire de la culture n'a encore rendu compte de ce fait fondamental et ne peut guère espérer le faire.»<sup>9</sup> Mais de quoi est donc faite cette impossibilité? «[La] surdétermination de la culture rend



8. «"The Story of Muriel cannot be told". Alain Resnais, Wendelien van Oldenborgh and How to Decolonise the Document», *Simulacrum – Beyond the Horizon*, vol. 18, n° 2-3, April 2010, p. 98-101. Ma traduction.

9. Walter Benjamin, «Eduard Fuchs, le collectionneur et l'historien», in *Œuvres III*, trad. de Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, 2000, p. 186.



[n]

aveugle à sa barbarie. En effet, cette dernière peut difficilement revendiquer une valeur éternelle ou être contemplée comme substance. En conséquence, l'approche historiciste ignore tout de la violence qui informe la culture. Son accumulation contemplative de ses trésors procède soit de manière antiquaire,

soit de manière monumentale. Tantôt le passé comme tel – parce qu'il n'est plus là – se donne comme chose à admirer. Tantôt l'être du passé est mis au compte du génie individuel, sans aucun point de contact avec la servitude anonyme de ses contemporains.<sup>10</sup> Et donc, le document d'archives possède cette fureur : nier, paré de son vernis d'objectivité, toute la culture qui l'ordonne et le fait objectif, tout ce qu'elle écrase avec et derrière elle. Soit ; mais comment se saisir alors de cette source primaire lorsqu'on est artiste ? Qu'en dire ? Qu'en faire ? Comment accède-t-on à la barbarie de la culture ? Comment en rend-on compte ? La question nous aberre. Trop difficile. Car ce que révèle cet impossible de la pensée des archives, c'est une contradiction inhérente à l'appropriation théorique de la culture : « Car la barbarie se soustrait à toute objectivation, elle ne peut jamais être observée comme une chose en soi. [...] Il s'agit d'élucider une expérience spécifique avec l'histoire, de questionner la mémoire particulière qu'une époque se fait d'une autre. Ainsi Benjamin : "Le matérialisme historique conçoit la compréhension historique comme une seconde vie de ce qui a été compris et dont les pulsations sont sensibles jusque dans le présent." »<sup>11</sup>

Ces pulsations, que sont-elles dans le travail de Thu Van Tran, dans son travail récent<sup>12</sup> ? Se peut-il qu'à travers l'histoire de l'hévéa prise en charge par l'artiste, devienne possible une lecture de la barbarie de la culture, une lecture, par exemple, de la barbarie du fantasme capitaliste de Fordlândia ?

10. Antonia Birnbaum, « Matérialisme, matériau, division du présent » dans le numéro *Walter Benjamin* de *Mag Philo*, n° 27, hiver 2011 (<http://www.cndp.fr/magphilo/index.php?id=112>).

11. *Ibidem*.

12. En octobre et novembre 2014, l'artiste participait d'ailleurs à une exposition à la galerie Jérôme Poggi intitulée « *Matérialisme Historique* » en écho précisément au « matérialisme historique » de Benjamin. Une exposition qui se proposait d'« interroger l'obsession du rapport au réel historique des artistes ».

Comment contempler, maintenant, l'immense concession des bords du rio Tapajós, l'ardeur à exploiter le caoutchouc naturel, ce qu'on lit, ici ou là, d'Indiens à qui on donna des hamburgers, de l'île de l'Innocence qui se remplit de prostituées. Comment contempler ces pneus d'automobiles ? Comment contempler ce témoignage d'une jeune femme ayant accompagné son père ingénieur à Fordlândia : « on avait tout : bibliothèque, terrain de golf, piscine, hôpital moderne... On habitait des belles maisons, les rues étaient propres. J'ai vraiment apprécié mon séjour là-bas »<sup>13</sup> ?

Comment ?

Quelles archives pourraient dire ? Dire quoi ? Comment faudrait-il les agencer ? Donc Thu Van Tran voyage, vers la seconde vie de ce qui a été compris ; elle a fait *Saigneurs*, elle crée son archive. Présente. Il y a quelques mois, elle disait : « J'ai visionné les images tournées au Vietnam et en Amazonie. Il y a un aspect "anthropologique" dû au Super 8. [...] Il faut que je dépasse cet aspect ou le contourne. [...] Quelque part, on dirait que j'ai filmé une sorte d'archive. »<sup>14</sup> Aujourd'hui, elle dit : « Filmer une sorte d'archive. » Je me suis dit que c'était la nature des images qui renvoyait à un genre, ou à une sorte de cliché. Pourtant le Super 8 permet d'être dans l'expérience : il n'y a pas vraiment de protocole qui s'installe entre moi qui filme et la chose ou les gens qui sont filmés. C'est le plus simple, le plus humain. C'est l'expérience qui domine, la rencontre, le rendez-vous réussi ou manqué avec le contexte, avec le site... C'est une sorte de présent. Mais voilà, ce qui apparaît est tout de même comme figé dans un temps passé. La pellicule Super 8 nous situe aussi dans une époque passée. Alors oui, j'ai eu l'impression d'avoir filmé une archive, car les coolies ont toujours été vus saignant l'hévéa d'une même façon (celle que j'ai filmée) ; les gestes sont intemporels, les outils également. Je suis rattrapée par cet aspect anthropologie, l'œil du voyeur, de l'observateur étranger qui vient chercher, constater, dans une autre culture, de la différence. Mais j'ai de

13. Greg Grandin, *Fordlândia: The Rise and Fall of Henry Ford's Forgotten Jungle City*, cité par Vincent Joly, « Dans le cœur vide des villes fantômes », *Le Figaro Magazine*, 13 décembre 2013, p. 56-61.

14. Conversation avec l'artiste, janvier 2015.

la ressource, je pense qu'il me faut associer à cet aspect une dimension abstraite, coloriste, matérielle.»<sup>15</sup> Peut-être pour faire retour vers l'expérience de l'artiste, celle esthétique. Thu Van Tran dit qu'on parle trop de la véracité des documents, des archives. Qu'elle n'y croit pas, à cette véracité, qui n'aurait d'existence – peut-être – que dans l'exhaustivité; or cette exhaustivité, elle n'existe nulle part.

Donc ça la gêne, elle fait du vécu contre ça.

Puisqu'on ne peut rien en faire de cette «seule histoire», de cette «seule archive», reste le vécu, présent des pulsations de cette histoire (peut-être faudrait-il dire le vécu *dans* les pulsations de cette histoire)<sup>16</sup>.

Silence du témoin: légitime, inévitable, impossible. Pas grave, l'artiste est seul témoin valable, ou plutôt témoin de la seule chose valable: son expérience; celle, nous dirons, des pulsations.

Fracas du témoin.

15. Conversation avec l'artiste, février 2015.

16. On retrouve ici l'idée d'une possible et salutaire approche vernaculaire du postcolonial. Cependant, et il nous semble important de le préciser, la supériorité du *vivre* ce vers quoi le document fait signe, plutôt que du *saisir* et agencer le document pour le faire parler (l'Histoire comme science) que nous postulons, ne signifie pas que l'artiste renonce à l'Histoire. Car de son vécu *dans les pulsations de l'Histoire* naît également le désir de prendre part au fantasme de l'exhaustivité: l'envie d'ajouter, de corriger, de compenser du récit, des images, leur réception, etc. Thu Van Tran évoque ainsi son ambition de «retracer l'histoire du caoutchouc à travers la question et le point de vue de la lutte ouvrière et nationale au Vietnam». Car elle pense que «cette histoire est encore à écrire» (conversation avec l'artiste, février 2015).

## Récolte Révolte

*Cao su pleure*, une exposition de Thu Van Tran



[a]



[b]



[c]

[a] *Récolte Rouge*, 2015, plâtre et pigment, 14.5 x 16 x 10 cm

[b] *Amazone mesure de la Verticalité, Amazone mesure de l'Horizon, L'Écart, Pénétrable*

[c] *L'Écart*, 2015, bois d'hévéa et plâtre, 130 x 180 x 4.7 cm



[d]

[d] [e] *L'Écart*, 2015, bois d'hévéa et plâtre, 130 x 180 x 4.7 cm  
[f] *L'Entaille*, 2015, bois d'hévéa et caoutchouc, 276 x 5 x 10 cm  
*La Balle*, 2015, bois d'hévéa et caoutchouc, 510 x 5 x 10 cm



[e]



[f]



[g]



[h]



[i]

[g] *La Balle*, 2015, bois d'hévéa et caoutchouc, 510 x 5 x 10 cm

[h] *Pénétrable, Saigneurs, La Balle, L'Entaille*

[i] *Pénétrable* (détail), 2015, bois d'hévéa, caoutchouc, pigment et tache au sol, 260 x 300 x 500 cm pour structure bois et dimensions variables



[j]



[k]



[l]

[j] *Saigneurs*, 2015, film Super 8mm, transfert numérique, 39 min  
[k] *Pénétrable, China Town, Saigneurs*  
[l] *China Town*, 2015, bâche insolée, 82.5 x 86 x 6 cm



[m]

[m] Vue d'ensemble de l'exposition *Cao su pleure*



[n]



[p]



[o]

[n] *Être Hévéa* (détail), 2015, bois d'hévéa et cire, 120 x 65 x 42.5 cm

[o] *Être Hévéa*, 2015, bois d'hévéa et cire, 120 x 65 x 42.5 cm

[p.] *Au levant Fordlândia, Au couchant Phu-Riêng*, 2015, papier Ilfochrome, photogrammes, 127 x 183 cm chacun



[c]

[c] Vue d'ensemble de l'exposition *Cao su pleure*  
(premier plan) *Pénétrable*, 2015, bois d'hévéa, caoutchouc, pigment et tache au sol, 260 x 300 x 500 cm pour structure  
bois et dimensions variables



[r]



[s]

- [r] *Amazone mesure de l'Horizon* (détail), 2015, bois d'hévéa et eau du fleuve Amazone, 120 x 4 x 8.5 cm  
[s] *Amazone mesure de l'Horizon, Amazone mesure de l'Oblique, Amazone mesure de la Verticalité*  
[t] *Amazone mesure de l'Oblique* (détail), 2015, bois d'hévéa et eau du fleuve Amazone, 120 x 4 x 8.5 cm



[9]

#### Thu Van Tran

sort diplômée de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris en 2003. Parallèlement à sa formation, elle apprend les corps de métiers liés au moulage par le biais des Compagnons du Devoir.

Sa première exposition personnelle, *Back Light*, a lieu en 2006 au musée des Beaux-Arts de Mulhouse. Suivent d'autres solo shows à Paris (*Homme livre Homme libre* au Bétonsalon en 2009, *Le Nombre pur selon Duras* à La maison rouge en 2010 et *La Tache* à la galerie Martine Aboucaya en 2011). Ces expositions mettent en exergue le rapport étroit que l'artiste entretient avec la littérature et le livre comme support d'incarnation.

En 2013, elle expose à Art Basel - Statements au côté de la galerie Meessen De Clercq (Bruxelles) qui la représente. Son travail a été à plusieurs reprises convoqué au sein d'expositions collectives, notamment *The Unanswered Question* (Fondation Tanas et n.b.k. à Berlin, 2013), *Soudain déjà* (Palais des Beaux-Arts de Paris, 2011), *Void of Memory* (Artsonje Center à Séoul, 2010) qui s'attachaient de même que son «Statement», à mesurer la position déviante ou alternative que peut prendre l'art face aux contextes historiques et aux événements d'actualité.

Les expositions *L'Homme de Vitruve* (Crédac à Ivry-sur-Seine, 2012), *Le Nombre pur selon Duras* (La maison rouge à Paris, 2010) et *Par les temps qui courent* (LiFE à Saint-Nazaire, 2013) témoignent de son intérêt pour les milieux ouvriers et les mouvements sociaux qui y sont liés, de son approche des relations sociales et humaines et de l'importance du dialogue.

L'artiste s'attache également aux notions de traduction, de langage et d'interprétation comme l'atteste sa participation à plusieurs expositions relatives à ces notions : *Dire presque la même chose* (La Kunsthalle de Mulhouse, 2014), *Interprète* (Le Plateau–Frac Île-de-France, 2014) ou *Saint Jérôme* (galerie Meessen De Clercq, 2013).

En 2014, Thu Van Tran participe à l'exposition *Hysterical Materialism* à la galerie Jérôme Poggi (Paris). Cette exposition rassemble des œuvres dont la proximité résulte d'une réappropriation de l'Histoire, retranscrite dans des formes excessivement affectées, délirantes, débordantes, poussées parfois à l'outrance. Parallèlement, l'artiste signe le co-commissariat ainsi que la direction artistique de l'exposition *Duras Song* qui se tient à la BPI du Centre Georges-Pompidou.

#### Eva Barois De Caevel

est commissaire d'exposition, critique d'art et chercheuse indépendante, commissaire assistante à RAW Material Company (Dakar) et membre fondateur du collectif international de commissaires d'exposition Cartel de Kunst, basé à Paris.

#### Amanda de la Garza

est commissaire d'exposition, poétesse et historienne de l'art. Son travail se situe à la rencontre des arts visuels, de la poésie, de la critique d'art et des sciences sociales, au sein de sujets variés : l'art contemporain, la photographie documentaire, le cinéma narratif, la danse contemporaine, l'architecture et l'urbanisme. Elle travaille depuis 2012 en tant que commissaire adjoint au MUAC (Mexico City).

#### Elvan Zabunyan

est historienne de l'art contemporain, professeure à l'université Rennes 2 et critique d'art. Ses recherches portent sur l'art nord-américain depuis les années 1960 et notamment le tournant 1970 autour des questions raciales et féministes. Elle travaille sur les problématiques issues des *cultural studies*, des théories postcoloniales et des études de genre en cherchant à construire une méthodologie de l'histoire de l'art contemporain articulée autour d'une histoire culturelle, sociale et politique.

#### Gabrielle Camuset

Lorenz-Jack Chaillat

Kim Coz

Taous Dahmani

Camille David

Delphine Fauchereau

Marion Hamard

Alice Lognonné

Alice Orefice

Leslie Rivalland

Margaux Waquet

sont étudiant-e-s en master « Métiers et Arts de l'exposition » et commissaires de l'exposition *Cao su pleure* de Thu Van Tran.

Nous tenons à remercier l'équipe du master, Elvan Zabunyan, Marie-laure Allain Bonilla et David Perreau, ainsi que Christophe David et Richard Louvet pour leur contribution pédagogique à notre projet.

Nous remercions chaleureusement Thu Van Tran pour la richesse de notre collaboration autour de l'exposition *Cao su pleure* et du présent ouvrage.

Tous nos remerciements vont également à Eva Barois De Caevel et Amanda de la Garza, ainsi qu'à Catherine Berranger pour son travail de lecture-correction et ses précieux conseils.

Nous adressons nos vifs remerciements à nos partenaires institutionnels et financiers : Mathieu Renard et Cyrielle Dozières de Lendroit éditions, Bruno Caron et Catherine Brégand de l'entreprise Art Norac.

De plus, notre reconnaissance s'adresse à l'ensemble de l'équipe de la Galerie Art & Essai, à l'Université Rennes 2 et plus spécifiquement l'UFR Arts Lettres et Communication, le département Histoire de l'art et archéologie, le Service culturel, le Service reprographie – La Harpe, et en particulier à Stéphane Nicoli, ainsi qu'au Centre de ressources et d'études audiovisuelles.

Enfin, nous tenons à exprimer notre gratitude aux personnes dont la participation financière a permis de mener à bien cette publication :

Francine Ballestrazzi, Mina Baran, Monique Bonheure, Tita Bonheure, Pierre Bourdon, Virginie Callet, François Cavaillé, Marie-Hélène Cavaillé, Jean-Marie Cazenabe, Pascale Cazenabe, Valérie Chamouton, Monique Coz, Anya Dahmani, Jordan Delville, Emmanuelle Douillard, Jacques Gérard, Dominique Gigi, Joséphine Givodan, Joan Grandjean, Kevin Guerin, Dorothee Guingand, Anne Hollier, Joëlle Hollier, Pierre Hollier, Karen Hope, Bertrand Jacquier, Françoise Le Berre, Marc Lefèvre, Malou L'Héritier, Isabelle Lopez, Thibaut Marc, Jean-Michel Orefice, Michel Paturel, Jean-Marc Picquette, Thomas Pradeau, Chantal Raisin, Marie Raisin, Pierre Raisin, Thérèse Raisin, Michel Rivalland, Valentine Rivalland, Anne-Claude Tessier, Jacques Tkindt, Patricia Tkindt, Françoise Triaud, Carole Waquet, Marc Waquet.

L'artiste tient à remercier l'ensemble du master « Métiers et Arts de l'exposition » de l'Université Rennes 2, étudiants et professeurs, pour leur accompagnement.

Ainsi que les personnes qui, entre le Vietnam et le Brésil, ont teinté son projet : Eva Barois De Caevel, Amanda de la Garza, Thăng Hoàng, Bac Thúy Hoàng, Thuy-Anh Dao, Vuko Vuksanović, Vladimir Najman, Manuel Burgener, Élise Florenty et Marcel Türkowsky, Éric Baudart, Olivier Meessen et Jan De Clercq, Christian Hubert, François Fleury, Henrique Vale.

Cet ouvrage a été réalisé parallèlement à l'exposition *Cao su pleure* de Thu Van Tran (Galerie Art & Essai, Université de Rennes 2 Haute-Bretagne, du 6 mars au 18 avril 2015) par le master professionnel « Métiers et Arts de l'exposition » :

Gabrielle Camuset, Lorenz-Jack Chaillat, Kim Coz, Taous Dahmani, Camille David, Delphine Fauchereau, Maëlle Gérard, Marion Hamard, Marie Lefèvre, Alice Lognonné, Alice Orefice, Margaux Paturel, Leslie Rivalland, Mickaël Tkindt, Margaux Waquet

Sous la direction de Elvan Zabunyan, Marie-laure Allain Bonilla et David Perreau

Crédits photographiques :

Éric Baudart (*Être Hévéa et Invendus*), Philippe De Gobert (*Le Socle de l'étranger, Sans tache et Sabena, vous y seriez déjà*), François Fleury (*Une graine mi-colon mi-bon*), Stéphanie Lefèbvre (*Into the Yellow*), Aurélien Mole (*Rejet*), Sebastiano Pellion (*Au plus profond du noir*), Mauve Serra (*Contre-courant et Presse-palmier*)

Thu Van Tran (pour les images des films *Nos lumières* et *Saigneurs*)

Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la galerie Meessen De Clercq, Bruxelles

Gabrielle Camuset, Alex Derouineau et Margaux Paturel (prises de vues de l'exposition *Cao su pleure*)

Conception graphique : Gabrielle Camuset, Alice Orefice et Leslie Rivalland

Suivi éditorial : Lorenz-Jack Chaillat, Maëlle Gérard et Mickaël Tkindt

Lecture-correction : Catherine Berranger

Édité en partenariat avec Badcass, avec le soutien de Lendroit éditions

Achévé d'imprimer au service imprimerie/reprographie de l'Université Rennes 2 La Harpe, à Rennes, en avril 2015

Tous droits réservés

ISBN 978-2-917427-86-6